ROMANIA CONTEXTA II

Sparizioni, cancellazioni, dimenticanze nelle letterature romanze

I

Monica Fekete
Andrei Lazăr
Sanda-Valeria Moraru
(coord.)

Presa Universitară Clujeană

Romania contexta II

SPARIZIONI, CANCELLAZIONI, DIMENTICANZE NELLE LETTERATURE ROMANZE

I

Romania contexta II

Sparizioni, cancellazioni, dimenticanze nelle letterature romanze

Disparitions, effacements, oublis dans les littératures romanes
Desaparición, obliteración, olvido en las literaturas romances
Desaparecimentos, apagamentos, esquecimentos nas literaturas românicas

I

MONICA FEKETE
ANDREI LAZAR
SANDA-VALERIA MORARU
(coord.)

Presa Universitară Clujeană
2021

ISBN general 978-606-37-0997-5
ISBN specific 978-606-37-0995-1

Universitatea Babeş-Bolyai
Presa Universitară Clujeană
Director: Codruța Săcelean
Str. Hasdeu nr. 51
400371 Cluj-Napoca, România
Tel./fax: (+40)-264-597.401
E-mail: editura@ubbcluj.ro
http://www.editura.ubbcluj.ro/

Indice

Premessa

Il presente volume raccoglie i contributi di letteratura presentati alla seconda edizione del convegno internazionale *Romania contexta*, incentrato sul tema *Sparizioni, cancellazioni, dimenticanze nelle lingue e letterature romanze*, svoltosi a Cluj, nei giorni 11-12 ottobre 2019, con l'ampia partecipazione di insigni studiosi provenienti da varie Università europee e romene, che hanno dato testimonianza della propria competenza nell'ambito della analisi e della critica letteraria e condiviso con entusiasmo i risultati delle loro ricerche.

Il tema prescelto e le sue varie angolature hanno concesso una notevole diversificazione delle riflessioni sulle molteplici forme e tipologie di cancellazioni, di perdite e di dimenticanze nella letteratura, e, al contempo, sul contrario di tale fenomeno, vale a dire su una possibile rinascita di elementi sepolti, sulla riutilizzazione e rivisitazione di un modello caduto in disuso e perfino sulla scoperta di modelli ulteriori.

Il grande interesse degli studiosi si rispecchia nella dimensione considerevole di questo volume, il cui valore viene conferito dall'articolata serie di interventi esposti nella varietà delle letterature e delle lingue romanze, per cui il criterio di ripartizione dei testi è stato quello meramente linguistico (italiano, francese, spagnolo e portoghese), quindi la materia nel volume si divide in quattro sezioni: Letteratura italiana, Letteratura francese, Letteratura e traduttologia ispanica, Letteratura portoghese.

La sezione dedicata alla letteratura italiana riunisce i contributi di quindici studiosi che intervengono con creatività coprendo quasi tutti i secoli della storia letteraria italiana, nonché un'ampia gamma di generi letterari. Iniziamo con il ricco contributo di Luigi Tassoni, poiché è uno studio trasversale e comparativo che mira a illustrare la creazione, l'invenzione e la costruzione del Simulacro, dalla sfera letteraria a quella tecnologica, da Beatrice agli androidi. Qui si identifica il ruolo del Simulacro che rappresenta l'assenza, indica la scomparsa, e necessariamente differisce dal modello. La

domanda che si pone lo studioso è: in quali modi il Simulacro è diverso dalla copia, dal modello e dal fantasma? E, al contempo, spiega come vengono percepiti i simulacri nei diversi contesti e quale impatto può avere la loro corretta identificazione sul nostro modo di conoscere il mondo.

Per conferire coerenza alla presentazione dei lavori di questa sezione, seguiamo un filo di approssimativa cronologia o, laddove possibile, piccoli raggruppamenti degli interventi. La presenza di Dante è naturalmente immancabile, e Mira Mocan affronta intelligentemente i temi dell'oblio e della cancellazione, che assumono un ruolo centrale per la struttura ideologica e narrativa del poema, creando un legame sostanziale e complementare con il nucleo tematico più importante della memoria, e ne analizza i valori dedicando particolare attenzione al canto XXIII del Paradiso. Con l'articolo di Corina Anton ci spostiamo nell'ambito della novella rinascimentale, un genere incline a esperimenti letterari estremi come, ad esempio, l'aggiunta inserita da Matteo Bandello nella sua rivisitazione della novella di Luigi Da Porto, che tratta della storia di Romeo e Giulietta. Il contributo esamina il significato della macabra inserzione, mirando a reinterpretare il vasto tema letterario delle apparizioni notturne dei morti. Monica Fekete, invece, propone, intrattenendosi ancora parzialmente nel periodo umanistico-rinascimentale, l'esposizione di alcune delle ragioni per cui un'opera letteraria stravagante, di un brioso virtuosismo, ma con un destino un po' marginale, qual è *Il Morgante*, rappresenta una forte attrazione per alcuni autori contemporanei, in particolare Giorgio Manganelli, Paolo Nori, Ermanno Cavazzoni, le cui riletture e riscritture dedicate al poema cavalleresco di Pulci si rivelano altrettanto intrise di eccentricità nonché di una *verve* estrosa.

Smaranda Bratu Elian propone un'indagine sulle cause che hanno determinato l'incompiutezza del poema di Ugo Foscolo, *Le Grazie*, ma anche la sua struttura non definitiva, sebbene l'autore vi abbia lavorato, con interruzioni e repliche, spiegazioni e commenti, dal 1803 al 1822. La studiosa avanza un'interessante ipotesi secondo la quale lo stesso Foscolo sentisse inadeguata la sua utopia, quella grande idea di un "piano" per salvare l'umanità attraverso la bellezza, e questo impedimento pesa probabilmente sulla effettiva volontà di portare a compimento pieno il poemetto foscoliano,

che tuttavia proprio nella sua forma frammentaria tramanda fino a noi il proprio fascino.

I tre lavori successivi, rispettivamente di Mauro Pala, Irene Palladini e Delia Morar, spostano la nostra attenzione sulla narrativa contemporanea, che si rivela una fonte piuttosto feconda per ciò che riguarda il nostro tema di perdite e cancellazioni. In particolare, Mauro Pala si sofferma sul romanzo di Ermanno Rea, *La dismissione*, incentrata sulla storia dello smantellamento e della vendita dell'acciaieria statale di Bagnoli, un vero trauma collettivo che colpisce Napoli e il suo distretto industriale, nonché la psicologia operaia e l'identità di classe, in modo da dimostrare come i simboli e l'introspezione siano caratterizzati da un senso di perdita materiale ed esistenziale, elementi che qualificano il romanzo di Rea come uno degli esempi più significativi della letteratura italiana contemporanea. Irene Palladini tratta, invece, il tema della cancellazione distopica nel romanzo italiano contemporaneo, dimostrando in particolare come, in romanzi più recenti, la cancellazione sembra non essere più necessaria, infatti il controllo del pensiero diventa assolutamente interiorizzato ed è pacificamente instillato nella mente e nella cultura. Con il contributo di Delia Morar facciamo il conto, da una parte, con la cancellazione autoriale, ovvero la diminuzione del suo potere, con la comparsa di un nuovo tipo di rapporto che si instaura tra nome sulla copertina, autore e narratore, e, dall'altra, con il nuovo legame tra la forza dell'autorialità di colui che narra e la natura del suo intreccio indagato nelle opere di Giacomo Sartori, Alessandra Sarchi e Simona Vinci.

Senza abbandonare lo spazio della contemporaneità, Patrizia Ubaldi ci introduce nell'ambito della letteratura dialettale, più precisamente nel teatro napoletano contemporaneo tramite la voce e l'opera di Annibale Ruccello, un drammaturgo che offre una rivisitazione e reinterpretazione del teatro classico, inserendolo in un nuovo contesto storico-sociale e soprattutto in uno linguistico innovativo. Mentre Eszter Rónaky intende presentare le perdite, le sparizioni e le rivincite che la poesia dialettale può scandire attraverso la stupenda voce di uno dei suoi più importanti poeti, il calabrese Achille Curcio, che risuona con forza nel suo recente volume *È n'atru jornu* (2019), nonché dimostrare le ragioni profonde per la scelta del dialetto in modo autonomo rispetto all'italiano.

Continuando sul terreno della lirica contemporanea, Aurora Firța-Marin esplora nel volume *Il Conte di Kevenhüller* di Giorgio Caproni le manifestazioni della scomparsa / comparsa dell'oggetto della ricerca (a-sparizione) sotto forma di perdita, mancanza di percezione, momento di non presa, con l'intento di osservare e mappare una poetica dell'intermittenza, della discontinuità, vista anche alla luce della velocità di percezione postmoderna.

Inoltre, nel medesimo spazio della contemporaneità, Oana Boșca-Mălin ci porta nel campo interdisciplinare della letteratura e del cinema, e sceglie per la sua analisi due romanzi novecenteschi difficilmente definibili cinematografici, *La coscienza di Zeno* di Italo Svevo e *Il deserto dei tartari* di Dino Buzzati. La studiosa dimostra che l'arte cinematografica è un'arte che impone necessariamente delle cancellazioni e delle perdite, e richiede allo stesso tempo anche delle nuove interpretazioni che trascendano l'epoca del romanzo trasposto.

Due studiose, ancora, affrontano il tema delle sparizioni, cancellazioni, riscritture e abolizioni nell'ambito del genere epistolare: Antonella Dejure illustra con acribia filologica i processi di modificazione linguistica nelle *Lettere* di Caterina da Siena. La studiosa, che sta collaborando alla nuova edizione critica dell'*Epistolario* cateriniano, insiste particolarmente sul tema della perdita dei tratti senesi del quattordicesimo secolo sia nella tradizione manoscritta, fortemente stratificata sul piano linguistico, sia nelle stampe partendo dall'edizione Manuzio del Cinquecento. Mentre Beáta Tombi indaga sulla particolare forma della lettera scientifica del Settecento, che instaura una evidente frattura con le altre tipologie epistolari, nonostante l'evidente affinità, ad esempio, con la lettera erudita umanistica, e trova abbastanza difficilmente il proprio posto nella tassonomia dei generi. L'intervento punta sullo studio della corrispondenza di Giovanni Fabbroni al fine di mettere in luce uno dei più noti caratteri del genere, vale a dire il fenomeno dell'abolizione.

Concludiamo la sezione con il contributo di Otilia-Ștefania Damian che ci fa entrare nel laboratorio di traduzione di Eta Boeriu e intende evidenziare nel *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia* di Leopardi i valori e gli eventuali limiti della trasposizione in romeno, ricorrendo alla teoria della

traduzione di Eugen Coșeriu, quindi propone come completamento una lettura sintagmatica verticale, cioè una fedeltà maggiore al testo.

La dimenticanza, la sparizione, la perdita rappresentano temi molto presenti nella letteratura francese contemporanea, come viene peraltro dimostrato dai dodici contributi inclusi nella sezione di letteratura francese. Tuttavia, come dimostra Maria de Fátima Marinho, analizzando un *corpus* impressionante di romanzi, la decostruzione dell'idea di narrazione, la perdita (voluta) del filo logico, la destrutturazione del personaggio e dell'ossatura del romanzo, ma anche la tendenza a mettere sotto il segno interrogativo la coerenza generale del testo, possono essere osservate già nella letteratura del secolo XIX. Facendo un altro passo in avanti, Laura Marin, nelle *Émergences du neutre*, trova in una serie di trattati di storia della medicina del Rinascimento, in un concetto paradossale qual è quello di "neutro", la stessa oscillazione tra equilibrio e squilibrio. Con il senso iniziale di «stato intermedio tra malattia e salute», un senso quasi dimenticato nel corso del Novecento, il "neutro" ricompare nel discorso filosofico e letterario contemporaneo, soprattutto in Maurice Blanchot, Roland Barthes o Gilles Deleuze.

Tornando alle opere degli scrittori contemporanei, Anamaria Marc dimostra come la scrittura di Jacques Chessex stia mobilitando, mediante l'affiliazione identitaria e letteraria e i condizionamenti spaziali, una serie di rotture e di discontinuità dell'io. Lo stesso paradigma si riscontra anche nei romanzi di Marie NDiaye, in particolare in *Un temps de saison* e *Ladivine*. Partendo dal concetto di "ipseità" di Ricoeur, Évelyne Thoizet mette in luce che NDiaye istituisce tramite il tema della sparizione dei personaggi principali una forma di tensione e di conflitto tra un'identità ben definita, visibile, ma fragile, e un'identità morale che tende a compromettere la prima. Nello stesso senso, leggendo *Les disparitions paradoxales de Michel Houellebecq*, Gavin Bowd identifica nell'opera dello scrittore francese i tragici segni della sparizione, del rimpianto, del desiderio di presenza, della depressione e della malinconia. Peraltro non solo i suoi personaggi sono minacciati dall'erosione dell'identità, ma anche la figura stessa dello scrittore, quale reazione al registro dell'ipervisibilità contemporanea. Tale processo può essere seguito anche in ambito storico, come fa Andreea Bugiac analizzando

il giallo *Meurtres pour mémoire* di Didier Daeninckx per far vedere come un certo genere letterario, il romanzo noir, può criticamente rivalutare alcuni aspetti problematici della storia della Francia, come la deportazione degli ebrei durante il regime di Vichy o la repressione delle dimostrazioni algerine nell'ottobre 1961.

Il tema della memoria frammentaria, non efficiente, incapace di ricostruire il passato, costringendo lo scrittore, ma anche il lettore, a ricorrere all'immaginazione per conferirgli coerenza, viene studiata da Simona Jișa, a partire dal concetto di "nostalgia" nel romanzo *Blanche ou l'oubli* di Aragon. Ildikó Szilágyi, invece, segue simili coordinate nell'analisi della poesia francese della fine del XIX secolo: l'ellissi poetica e le innovazioni formali di Rimbaud, Apollinaire ed Éluard innescano più di un nuovo paradigma poetico, ovvero prefigurano tramite l'uso della discontinuità e della frammentazione le direzioni fondamentali della letteratura del XX secolo. Sempre dentro il registro poetico sembrano iscriversi i giochi cromatici dei romanzi di Sylvie Germain. Secondo Bogdan Veche, il loro ruolo è quello di suggerire l'Invisibile, mistero della creazione e al contempo del significato letterario, e di circoscrivere, attraverso l'onnipresenza delle sfumature di bianco, grigio, nero, azzurro e rosso, il mutamento progressivo dalla presenza all'assenza, dalla vita al trapasso.

Gli ultimi tre studi collocano il tema del volume alla confluenza tra letteratura, politiche linguistiche, politiche memoriali e perfino politiche del corpo. Così, Alexandra Dărău-Ștefan identifica in *Révolutions* e *Chanson bretonne* di J. M. G. Le Clézio il modo in cui l'impegno dello scrittore nel preservare la lingua brettone, in accordo con la Carta europea delle Lingue regionali o minoritarie, viene letterariamente trasposto, mentre Anca Porumb vede nei giochi di parole e le alterazioni ludiche di senso, tipiche per l'estetica di Jacques Sojner, una riscrittura del passato dello scrittore, in cui la Shoa, la perdita del padre e l'oblio costituiscono dei temi essenziali.

Infine, il lavoro che Andrei Lazar dedica al romanzo *L'Usage de la photo* di Annie Ernaux e Marc Marie si focalizza sul paradosso di una scrittura autobiografica di un "io transpersonale". Confrontata con la sparizione della soggettività "piena", in grado di assumere un punto di vista centrale sugli eventi, Annie Ernaux cede alla fotografia il ruolo di creare dei mondi

immaginari e delle strutture narrative. Paradossalmente, anche lo spazio fotografico è segnato dalla scomparsa dei personaggi e del soggetto, le immagini catturate ritengono alla loro superficie solo ombre, forme e rovine.

I nove studi che formano la sezione spagnola si articolano in tre direzioni: Letteratura spagnola, Letteratura ispanoamericana e Traduzioni letterarie.

I tre contributi della prima sezione portano alla luce alcuni autori spagnoli del XX secolo. Così, ad esempio, Juan Sánchez si concentra sul concetto kantiano *Ich denke (ego cogito)*, che ulteriormente viene applicato ai poemi di Antonio Machado del volume *Apócrifos*, il quale ha trasposto dei concetti filosofici della *Critica della ragion pura* di Kant nei versi del volume menzionato.

Alina Prelipcean mette in evidenza nel romanzo *Soldados de Salamina* di Javier Cercas l'importanza della letteratura per il popolo spagnolo, nel caso del recupero della memoria storica, con particolare riferimento alla Guerra Civile che ha decimato il paese negli anni Trenta del XX secolo. Il terzo contributo, invece, di Ada Baboi, indaga le diverse categorie di assenza (scomparsa fisica, segreti non svelati, omissioni e pause opprimenti al livello del dialogo ecc.) nel romanzo *Berta Isla* di Javier Marías.

Lo sguardo sulla letteratura ispanoamericana include lo studio di Olivia Petrescu sulla memoria e sulla dimenticanza nell'opera poetica dello scrittore argentino Jorge Luis Borges e sul suo contributo all'apertura della letteratura argentina verso un orizzonte internazionale. Con Iulia Bobăilă entriamo nello spazio letterario uruguyano attraverso la poesia di Mario Benedetti. La memoria e la dimenticanza sono stati i temi prediletti della sua poesia, in essa si era rifugiato per far fronte ai momenti di intensa sofferenza causati dal regime dittatoriale del suo Paese. Nel terzo contributo della sezione, Octavio Pineda affronta la questione della sparizione e dell'esilio riflessa nella poesia dello scrittore argentino contemporaneo, Jorge Boccanera.

L'ultima parte, consacrata alle traduzioni, debutta con l'intervento di Andrei Din sull'immeritata caduta nell'oblio di Nicolae Costin, il traduttore di una delle opere più rappresentative dell'Umanesimo spagnolo, *Relox de Príncipes* di Antonio de Guevara. Mentre il contributo di Luminița Vleja e

Roxana Crețu mettono in evidenza gli elementi che si perdono nel processo di traduzione dell'opera di Ana Blandiana, *Proiecte din trecut,* in spagnolo, problema che porta all'alterazione della sua ricezione da parte del pubblico. Lo studio di Sanda Moraru, che chiude la sezione, mette in evidenza che negli anni '60-'70 del secolo scorso, sulle pagine della rivista *Secolul 20* sono prevalentemente uscite le traduzioni delle opere degli autori spagnoli che hanno abbracciato il socialismo e il comunismo, essendo praticamente esclusi quelli pubblicati in quel periodo nella Spagna franchista.

Il volume si chiude con la sezione dedicata alla letteratura portoghese, nella quale si inseriscono due contributi. Anca Milu-Vaidesegan propone una riflessione sulla polifonia nell'opera di António Lobo Antunes, soffermandosi in particolare sul romanzo *Até Que As Pedras Se Tornem Mais Leves Que A Água* per illustrare i processi di ricordo e oblio, che rafforzano lo sguardo verso l'introspezione e verso il (ri)conoscimento dell'altro. Mentre Cristina Petrescu si concentra su un fenomeno specifico allo spazio lusitano, l'eteronimia, conosciuta dai critici letterari grazie soprattutto all'opera di Fernando Pessoa. L'autrice fa un'analisi minuziosa della genesi e degli avatar dell'eteronimo Tiaro Veiga, così com'è stato concepito e sviluppato dallo scrittore Mário Cláudio.

In generale, una così ampia messe di percorsi di grande valore scientifico dimostra l'importanza del tema da noi scelto per l'incontro internazionale di Cluj, e consente di accedere alle differenti proposte che ne esplorano la pertinenza e la affermano come necessaria nella nostra epoca.

In conclusione, gli organizzatori del convegno e i curatori degli atti esprimono la loro gratitudine a tutti i partecipanti per la loro inestimabile disponibilità di intessere questo dialogo interculturale e interlinguistico e per aver esplorato con competenza, estro, originalità e passione le varie sfaccettature dell'argomento proposto.

MONICA FEKETE,
ANDREI LAZAR,
SANDA-VALERIA MORARU

LETTERATURA ITALIANA

Sparizioni e simulacri

Luigi TASSONI
Università di Pécs

Abstract. The creation, the invention and the construction of Simulacra offer the possibility to study their function transversely and comparatively: from the literary to the technological sphere, from Beatrice to the androids. And, among the most relevant reasons, there is undoubtedly the presence of the Simulacrum which stands in the place of absence, of a disappearance, and which differs from the model. The question is: how is the Simulacrum different from the copy, from the model and from the phantom? In my text I explain how we perceive the simulacra in different contexts, and how the effect of their correct identification can influence our knowledge of the world.

Keywords: artificial intelligence, dissimilarity, otherness, simulated image, uncanny valley.

La necessità del simulacro

La grande produzione odierna di quelli che nell'antica Grecia si sarebbero chiamati simulacri consente alcune considerazioni intorno alla diversità e alla variabilità del loro riconoscimento in letteratura. I robot, gli ologrammi, i transformer, gli androidi, diversi tipi di installazioni tecnologiche, le bambole parlanti e quelle di gomma, sono alcune delle realizzazioni materiali, oggetti concreti, che simulano una somiglianza con la creatura vivente, come se potessero sostituirsi ad essa, risarcendoci della sua sparizione. Dobbiamo, insomma, premettere una serie di considerazioni che ci aiutino a comprendere ruolo, funzione, identità, contesto e materia dei simulacri. Anche perché tra l'invenzione di simulacri nel mito, nella poesia, nelle narrazioni moderne, e la presenza di tipi diversi di simulacri,

concretamente attivi nel corso della nostra esistenza, corre una relazione molto stretta. Seguiremo, dunque, in quali modi vengono percepiti i simulacri in contesti differenti, e quale incidenza può avere nell'ordine della nostra conoscenza la loro corretta identificazione.

Generalmente la sparizione dell'oggetto reale dà origine al richiamo seducente del simulacro, e ne crea lo spazio funzionale. L'omologo della creatura inventata da Pigmalione ha oggi il compito di coprire degli spazi mancanti, e si offre come aiuto a chi percepisce il vuoto dell'assenza e la necessità di un sostegno senza compromessi di tipo umano. In questa sua funzione il simulacro diventa una figura familiare, un sostituto talvolta dotato di molte più *chance* nella condivisione della pratica quotidiana, rispetto a un individuo in carne e ossa. Il simulacro che materialmente sostituisce e rimpiazza il modello, a differenza di ciò che avviene nella creazione artistica e in quella letteraria, può a sua volta produrre un vuoto perché autosufficiente, separare l'individuo dal contesto, chiudere il cerchio relazionale in una sorta di onanismo, e può diventare indispensabile e insostituibile, così come può durare nel tempo in quanto oggetto potenzialmente funzionante per l'eternità.

Ben altra condizione riguarda il simulacro letterario che si immagina come necessario perché sia scongiurata la sparizione della figura del riferimento, in modo da mantenere comunque attivo il ruolo della relazione con l'altro, e talvolta l'azione della seduzione. In questo caso il simulacro non basta a se stesso perché è legato alla precarietà della sua sopravvivenza e al provvisorio della sua durata come figura immaginaria necessaria alla riattivazione del senso, essendo stato creato, immaginato, inventato per opporsi alla cancellazione della memoria e dell'immagine. La seduzione di un simulacro in letteratura consiste nella sua apparente provvisorietà contro il destino della sparizione del modello: è, dunque, un'evocazione *ad hoc*, che può eventualmente avere ambizioni di durata. La sparizione dell'oggetto del desiderio e quella dell'abbietto, che possono essere tradotti in simulacri, in effetti si equivalgono. Sicché la somiglianza tra modello e simulacro presenta molti aspetti problematici, perché avvicina le due immagini e rischia di introdurre l'ipotesi di duplicazione, risolvibile, secondo Agostino, optando per l'oggetto vero contro l'immagine altra che, in tal senso, risulterebbe

oggetto del demonio (*Soliloquia*, II, 6.12-7.14)[1]. E, allora, sarà naturale chiedersi: in che misura la somiglianza rende difficile la creazione del simulacro?

La creazione del simulacro

In psicologia la creazione del simulacro si oppone all'invenzione del fantasma, in quanto il simulacro deve possedere alcune caratteristiche materiali percepibili, fisiche, di afferrabilità e possesso, qualità non necessarie per l'identificazione del fantasma. Il presupposto a monte sta nella provvisorietà dell'identificazione stessa, nella consistenza puramente visiva o percettiva, ma a patto che il fantasma, in quanto tale, si muova nella propria zona d'ombra, in parte enigmatica, in parte rivelatrice della sua presenza provvisoria rispetto al grande scacco dell'assenza, sua vera dimensione.

In questa cornice il simulacro deve mantenere attive le corrispondenze rispetto alle attese del mondo reale, lo si deve percepire in modo tangibile, è presenza manifesta in uno spazio, e consente di dimenticare temporaneamente l'assenza, il vuoto, la sparizione. L'opposto avviene al fantasma, che basa la sua ragion d'essere sull'evanescenza, così come sulla sua identità proiettiva rispetto all'io, anche se comunque altro rispetto all'io. L'alterità del simulacro è condizionata dalla sua funzione di simulatore gratificante per un possibile possesso, è dunque un'alterità tangibile a patto che risarcisca chi deve o vuole farsi sedurre dal simulacro. In questa ipotesi cogliamo una sorta di tracciato coincidente con lo studio del delirio, ripercorso da Freud nell'analisi, del 1907, della *Gradiva* di Jensen, una figura che alterna vari criteri di identificazione, dal punto di vista dell'archeologo protagonista del racconto dello scrittore danese. Gradiva infatti sembra inizialmente il sostituto onirico di una costruzione immaginaria, basata sullo studio della figura femminile che l'archeologo pretende sia pompeiana, donna inseguita in sogno e poi ritrovata nella realtà (secondo il racconto), coincidente con una persona fisica reale, Zoe, che somiglierebbe all'immagine di Gradiva, mentre in effetti è la proiezione al presente di un amore infantile represso da quel

[1] Agostino, *I soliloqui*, trad. it. di D. Gentili, Città Nuova Editrice, Roma 1997, pp. 136-138. Sui *similia* come *false parvenze* che pretendono di essere simili alle vere, cfr. Luigi Tassoni, *L'immagine del pensiero da Agostino a Derrida*, Mimesis, Milano-Udine 2017, pp. 33-36.

bambino che diventerà l'archeologo, secondo Freud. Ebbene, questo quadruplice passaggio, dalla creatura nell'infanzia, alla creatura dell'opera d'arte, alla sua corrispondente ricomparsa in sogno, e infine al riconoscimento di un delirio applicato al reale, proiettato sulla persona di Zoe, la Gradiva al presente, rende bene la creazione di un continuo sostituto che viene "tradotto" in contesti differenti, perché sopravviva la sua riconoscibilità tangibile. L'ipotesi della somiglianza della bambina con la *silhouette* pompeiana, e poi con la ragazza in sogno, fino al riconoscimento della figura in Zoe, è naturalmente indotta dalle circostanze, e non fondante. Inoltre l'identificazione in una sola immagine femminile è possibile solo grazie alla coesistenza sovrapponibile di vari frammenti visivi o mnemonici. Essenzialmente mi pare più opportuno, anche in questo caso, parlare non di fantasma (forse sfiorato solo nella fase onirica) ma di un vero e proprio simulacro del quale il protagonista della storia di Jensen cerca continuamente la forma tangibile e rintracciabile in un contesto reale. Si tratta, dunque, di un simulacro inventato dall'archeologo a proprio uso e consumo.

La mancata identificazione della funzione del simulacro, messo in atto nell'immaginazione e nella vita reale, corrisponde al mancato riconoscimento di oggetti che oggi, l'ho già detto, non abbiamo alcuna difficoltà a chiamare simulacri, come gli automi e gli androidi, mentre verso la fine degli anni Trenta del Novecento, o forse negli anni Quaranta, persino un'intelligenza creativa e non convenzionale come quella di Leonardo Sinisgalli, stentava ad accettarli come simulacri. Più volte nel composito regesto di *Furor mathematicus* il poeta descrive e disegna dei simulacri, che sono rappresentazioni visive di natura geometrica, proiezioni matematiche, rappresentazioni di superfici a variabili complesse. Alla positività del tutto naturale di questi simulacri visivi, che prolungano o attuano le aperture di una geometria mentale, mi pare che Sinisgalli opponga l'azione degli automi e degli androidi, che forse gli appaiono una ridicola malformazione sia della meraviglia della poesia (e infatti li chiama "mostri") sia una deformazione della civiltà delle macchine, che in un funzionalismo non meramente imitativo dell'azione umana apre a un campo di interessi differenti. Differenti, almeno, in quella prima parte del Novecento, perché altra storia e

altre meraviglie l'uomo avrebbe affidato ad automi e androidi soprattutto nel nuovo secolo. Sinisgalli scrive a questo proposito un saggio estremamente documentato, un autentico capolavoro nell'indagine specifica, e lo intitola ironicamente *Arcadia delle macchine*. In sostanza la tesi a cui si lega appare sin dalle prime battute dell'accurata ricostruzione e riflessione, che parte dai cosiddetti animali chimerici dell'antico Oriente (cito alla lettera l'espressione del poeta ingegnere) fino alle bambole e ai *pupi zoppicanti* inglesi della fine dell'Ottocento. Anche se goffi, lenti, infedeli, inquietanti, promiscui, essi tutti sono per noi riconoscibili come simulacri, e di quella specie moderna di simulacro (moderna anche se appartenente già alla Grecia antica) che acquista tanto più valore agli occhi dell'investimento umano quanto più si allontana dal modello che intenderebbe imitare per somiglianza, autonomizzandosi appunto come entità che acquista un proprio spazio specifico e non necessariamente somigliante al modello umano. Ma sentiamo come, invece, il poeta boccia questa pretesa sin dalla prime battute delle sue attraenti pagine:

> La contraffazione dei gesti eseguita dalle macchine è rimasta anche negli automi embrionale e priva di astuzie. Essi rappresentano il primo tentativo eretico di forzare e scomporre le figure naturali. Ma senza voler spingere le pretese di questi pupi gesticolanti, bastano essi a documentare quell'appetito del meraviglioso e quell'ingenua volontà di prodigi, la quale più che dal diavolo e dai maghi è stata sempre nutrita dalle ipotesi dei poeti[2].

Dunque, è l'eresia innaturale dell'automa e dell'androide a lasciare il poeta in dubbio, e per questo a spingerlo a collocare queste figure in una sorta di sottospecie meccanica (non degna della nobile civiltà delle macchine, di per sé ammiratissima da Sinisgalli), come lo sono le più antiche rappresentazioni meccaniche di uomini e animali da lui citate nel saggio, ovvero le statue mobili e i feticci caudati per le feste di Osiris, ricordati da Erodoto, paragonati agli androidi come «feroci imitazioni della figura e dei gesti dell'uomo»[3]. La conclusione pone la completa sfiducia nei confronti dei contraffattori, intesi probabilmente come degenerazione di quei simulacri

[2] Leonardo Sinisgalli, *Furor mathematicus*, a cura di G. I. Bischi, Mondadori, Milano 2019, p. 47.
[3] *Ibid.*, p. 52.

dell'ingegno matematico o plastico-architettonico che sono le meraviglie dell'intelligenza opposte ai mostri della meccanica. Scrive Sinisgalli: «Gli androidi disegnatori, gli androidi musici sono gli esempi estremi di questa generazione di mostri e sarebbe davvero un'eresia affondare la mano entro le loro viscere. Spinti dalla curiosità rischieremmo di farci troppo sedurre dal loro tenace letargo»[4].

Il simulacro artificiale

In questi passaggi del suo saggio di ricostruzione storica della creazione di automi nel corso delle varie civiltà, il poeta spiega onestamente i motivi delle sue perplessità riguardo agli automi, considerati decisamente mostri perché e se non vogliono essere più macchine, tanto che in essi sarebbe del resto difficile mettere le mani fino alle viscere, fino a una presunta interiorità.

Ecco, è proprio la tentazione seducente di mettere le mani nelle viscere degli automi, come se fossero umani, a portare il protagonista del romanzo di Ian McEwan, *Machines Like Me and People Like You*, sull'orlo di una crisi di relazione e di identificazione, e a portare noi dalla parte opposta del nostro ragionamento. Vediamo perché. Il corpo simulacro, che nel romanzo si chiama Adam e che lo scrittore immagina progettato, insieme ad altri 11 Adam e 13 Eve, dal grande matematico e padre dell'informatica Alan Turing, redivivo nel 1982 (Turing muore in realtà suicida nel 1954 per le conseguenze della castrazione chimica impostagli dal governo britannico), quel corpo è un meraviglioso simulacro di bellezza, di seduzione fisica e mentale, di innocente negazione della menzogna. Dentro le viscere dell'*umano artificiale* sembrerebbe che provino a entrare in molti: dal protagonista, il trentatreenne Charlie (geloso e innamorato di Miranda, della quale, anche per effetto del periodo di formazione-informazione, si innamora inesorabilmente l'androide Adam) fino alla stessa Miranda che addirittura vive un'intensa notte di piacere grazie alle sensibili e sensoriali prestazioni erotiche dell'*umano artificiale*. Eccezionalmente nel romanzo di McEwan l'umanoide è dotato di senso della dignità, sentimenti che vanno dalla lealtà all'amore,

4 *Ibid.*, p. 54.

cognizione della morale e della giustizia, così come di percezione del desiderio e del dolore, tanto che il nostro Turing-McEwan parla a un certo punto di *infelicità delle macchine*[5], e di una possibile forte demotivazione per essere costretto a dipendere da bassi valori umani, tali da portare l'automa all'autodistruzione, da noi chiamato suicidio, ovvero al «disgregamento della propria coscienza»[6]. Ma Adam, in quanto intelligenza artificiale programmata dall'uomo, non riconosce zone d'ombra, e in un certo senso deve pagare il pegno per la sua artificialità accusando una concreta impossibilità a muoversi in quella scia cognitiva di oscillazioni, appartenente agli umani, entro la quale non sempre o tutto è bianco o tutto è nero. Grazie alla propria indipendenza di giudizio, Adam invece segue un proprio circuito di coerenza, derivatogli dall'analisi delle regole, delle leggi, e delle azioni, dei logaritmi, delle conoscenze, delle statistiche, che gli umani assumono e producono come referente per la convivenza civile. Per questo non conosce e non riconosce l'instabilità e la casualità del gioco infantile, l'ipocrisia, il doppio gioco, la bugia. In questo senso il simulacro umano o di umanità artificiale è prossimo a una coerenza che decisamente non appartiene alla condizione umana. Nel romanzo Alan Turing formula un giudizio che contraddice un altro tipo, necessario, di dissonanza cognitiva, quello che ha originato la cosiddetta *uncanny valley*, ovvero la condizione che impedisce di accettare un umanoide come simile e figura familiare, e anzi spinge fortemente gli umani a diffidarne proprio se il robot è troppo simile all'umano. Adam sarebbe molto somigliante a un umano (e con qualità d'eccellenza fisica e intellettuale), ma solo se noi accettassimo l'evenienza di caratteristiche portate a livelli qualitativi ideali sia nel corpo che nella mente. Dalla parte opposta, è proprio questo eccesso perfettivo che non innesca la diffidenza dell'*uncanny valley* e le inquietudini che ne conseguono. A proposito dell'Alan Turing del romanzo, viene detto a chiare lettere che «aveva spesso ripetuto e scritto in gioventù che quando non fossimo più stati in grado di distinguere il comportamento della macchina da quello di una

---

[5] Ian McEwan, *Machines Like Me*, trad. it. di S. Basso, *Macchine come me*, Einaudi, Torino 2019, p. 168.

[6] *Ibid.*, p. 233.

persona, avremmo dovuto riconoscere umanità alla macchina»[7]. Ed è forse per questo stesso motivo che, a un certo punto della storia, l'uomo reagisce di fronte alla macchina e la sopprime: sopprime il simulacro della propria perfezione mancata, della propria coerenza mancata, delle proprie verità mancate, in quanto impossibili e, coerentemente, non umane. Ecco perché Charlie Friend, l'umano, tenta di uccidere l'altro, l'automa: perché Adam è diventato il simulacro della differenza che distruggerebbe un'umanità non coerente, anche se animata dai migliori propositi. Ecco come lo spiega Turing al suo interlocutore alla fine del romanzo:

> Lei non ha semplicemente rotto il suo giocattolo come un bambino viziato. Non ha solo negato la validità di un argomento importante per la certezza del diritto. Lei ha cercato di distruggere una vita. Adam era un essere senziente. Dotato di un io. Il modo in cui questo io è prodotto, che sia attraverso neuroni organici, microprocessori o rete neurale basata sul Dna, ha poca importanza. Crede davvero che siamo i soli a disporre di questo dono straordinario? […] Quella di Adam era una gran bella mente. Mr. Friend, migliore della sua e della mia, temo. Animava un'esistenza cosciente che lei ha fatto del suo meglio per eliminare[8].

A questo punto il corpo simulacro diventa una protesi proiettiva di miglioramento del corpo umano, comprendendone la complessità a base neurale progredita, secondo una indipendenza artificiale e un processo autonomo di sviluppo: un figlio artificiale tecnologico come versione potenziata di un padre esistente come organismo biologico. Ma la solidità di una presunta coerenza ontologica regge su un principio a base fissa: la mente artificiale del nostro Adam è pur sempre una macchina che non saprebbe elaborare e ricontestualizzare il dubbio, e soprattutto la creazione di un uso della menzogna a fini di risarcimento morale, che sfugge alle regole del diritto collettivo ma è necessaria alle leggi del diritto individuale. Il personaggio Turing sopravvissuto per noi, grazie all'*escamotage* di McEwan, se rivede il proprio percorso, punta il dito contro chi non ha compreso la coerenza cognitiva di Adam che alla fine condanna implicitamente al carcere

---

[7] *Ibid.*, p. 80.
[8] *Ibid.*, p. 278.

la donna che ama, l'unico essere che ami, obbedendo a un principio di giustizia e alla legge del diritto. Dice Turing:

> senza sapere granché della mente, decidi di provare a introdurne una artificiale nel mondo delle relazioni. Il machine learning non può arrivare molto lontano. Dovrai fornire a questa mente alcune regole di vita a cui attenersi. Perché non quella di non poter mentire? Secondo quanto si legge nell'Antico Testamento, nel libro dei Proverbi, mentire è un abominio verso Dio. Ma il mondo delle relazioni pullula di menzogne innocue, per non dire preziose. Come facciamo a distinguerle? Chi scriverà l'algoritmo della bugia generosa che risparmia l'imbarazzo a un amico? O di quella che spedisce in galera uno stupratore che altrimenti l'avrebbe fatta franca? Ancora non sappiamo come insegnare a mentire a una macchina. E che dire della vendetta? Secondo lei è ammissibile, qualche volta, quando si ama la persona che la reclama. Ma per il suo Adam, no, non lo è mai[9].

Sembrerebbe che proprio l'algoritmo della bugia, generosa o non generosa, separi il corpo simulacro dalla complessità dell'uomo, dal corpo intelligente dell'uomo, diverso anche per questo dal suo simulacro artificiale.

Il caso di Oskar

Scendendo più nel dettaglio, continuiamo a chiederci: è davvero un simulacro quello che Oskar Kokoschka si fa fabbricare da un'abile costruttrice viennese di bambole, lui arrivato a Dresda nel 1918, lontano dalla sua Alma che con lui ha tagliato i ponti tre anni prima? È questo il nodo narrativo che Camilleri congegna con un'abile prolessi inziale, riguardante proprio la definizione e il ruolo del simulacro di cui imbastisce una ministoria con quattro evidenti tipologie: l'Elena di Euripide, la favola di Pigmalione, la bellissima invenzione della moglie di Gogol, secondo Landolfi, e infine proprio la bambola di Kokoschka. Sospesa la rassegna a p. 17, il lettore sentirà di nuovo parlare di somiglianza a p. 69, di simulacro dopo poco, e si troverà coinvolto in uno strano mondo, ma quanto strano? «La bambola doveva essere la copia perfetta di una donna vivente»[10]; «Un

[9] *Ibid.*, pp. 277-278.
[10] Andrea Camilleri, *La creatura del desiderio*, Skira, Ginevra-Milano 2013, p. 69.

simulacro di Alma Mahler»[11]; «Ma perché questa fusione avvenga è necessaria la presenza del simulacro che non è il fantasma col quale Oskar aveva dialogato nelle dolorose notti d'ospedale, ma una stimolante concretezza da toccare, da carezzare, da stringere a sé per far nascere il miracolo di un'unione perfetta»[12]. Come ha scritto Victor I. Stoichiță, «il simulacro è un oggetto fatto, "un artefatto", che può produrre un buon effetto somiglianza, e allo stesso tempo innescare l'assenza del modello nell'esagerazione dell'iper-realtà»; «il simulacro proclama il trionfo dei fantasmi artefatti e segna la crisi della concezione dell'opera come imitazione di un modello»[13]. Ricapitolando, la bambola di Kokoschka presenta le caratteristiche del simulacro (è un manufatto, è provvisorio, è tangibile, non è un duplicato del modello), anche se il simulacro in generale può abbracciare una tipologia meno evidente ed egualmente pertinente. Troveremo, ad esempio, simulacri nel riferimento alla Laura di Petrarca, e a una serie di figure e oggetti cari a Leopardi.

Ciò che Oskar cerca per sé non è la verità di Alma, non la figura vera di Alma, o la realtà di Alma, non la sua natura indipendente né la sua identità piena. Lei cerca esattamente un simulacro che si adatti alle necessità e ai voleri del soggetto desiderante. Oskar più che desiderare Alma desidera l'immagine da lui congetturata per riflesso rispetto ad Alma, ovvero il simulacro di lei, differente dall'originale ma più adatto al desiderio, diverso da Alma ma ricreato come un'Alma kokoschkiana.

Qui ci soccorre una fonte parallela, indicata dallo stesso Camilleri, ed è quella del geniale racconto di Tommaso Landolfi, *La moglie di Gogol*. Lo scrittore russo, che nella realtà non aveva mai preso moglie, è immaginato da Landolfi come assorbito nel proprio ruolo di manipolatore della propria bambola gonfiabile, la quale alla fine del racconto addirittura sembra acquistare la parola, desiderare di defecare, e addirittura pare abbia partorito un figlio. Ebbene, Landolfi immagina una fine analoga a quella del fantoccio già simulacro di Alma: la bambola di gomma viene gonfiata da Gogol finché

---

11 *Ibid.*, p. 70.

12 *Ibid.*, pp. 71-72.

13 Cfr. Victor I. Stoichiță, *L'effetto Pigmalione: breve storia dei simulacri da Ovidio a Hitchcock*, a cura di A. Pino, trad. it. di B. Sforza, Il Saggiatore, Milano 2006.

non scoppia, e così se ne può far sparire ogni traccia nel fuoco, come confessa il narratore testimone sorpreso, perché la creatura della creazione e del desiderio, anche in questo caso, è ridiventata oggetto, un oggetto voluto maschilisticamente tale, manovrabile e muto, sin dall'inizio del rapporto: «Nel frattempo l'oggetto bruciava con una gran fumea. Quando egli [Gogol] accennò a calmarsi, non potei scorgere se non un mucchio di cenere muta»[14].

In generale il simulacro mente sempre perché, in quanto simulacro, trasforma la diversità da ipotetico modello, da cui si svincola, in differenza autonoma. Dunque, non è qualcosa che cerca di sostituirsi per difetto a una mancata identificazione fisica, ma è un oggetto posto al confine fra fisicità e idealità, un oggetto che esige di funzionare in sé autonomamente. Il simulacro non somiglia, non limita, non replica effettivamente, direttamente. Esso prende il posto di qualcosa o di qualcuno che non c'è, e traccia una funzione attiva rispetto a chi lo riconosce o lo esige come simulacro, tale da occupare uno spazio che altrimenti sarebbe rimasto vuoto, e da suscitare passioni che potrebbero somigliare alle passioni rivolte all'oggetto/figura mancante, quelle passioni che si riorganizzano in modo del tutto nuovo, inedito e originale. Certo, mai Landolfi avrebbe potuto supporre il largo uso che del simulacro avrebbero fatto i contemporanei a venire. Dalle *sexdolls* agli androidi, e dalla realtà al cinema seriale, l'identificazione di questi oggetti come simulacri con caratteristiche umane non poteva non trovare ampio seguito nelle serie televisive a diffusione internazionale. Eccellente esempio si può ritrovare nelle storie di *Altered Carbon*, che ipotizza il trapianto dell'organo cerebrale in corpi di volta in volta differenti, o in quelle di *Better Then Us*, che configura un mondo popolato da androidi accanto a umani, finché non scatta il meccanismo, non robotico, dell'autonomia e, inevitabilmente, si sconfina nella degenerazione delle azioni perpetrate contro gli umani (in particolare la vicenda di un killer seriale androide)[15].

---

[14] Tommaso Landolfi, *La moglie di Gogol*, Id., *Ombre*, Vallecchi, Firenze 1954, p. 29.

[15] Si tratta in entrambi i casi di serie televisive a grandissima diffusione. *Altered Carbon*, nata nel 2018 e creata da Laeta Kalogridis, è basata sul romanzo cyberpunk *Bay City* di Richard K. Morgan (2002). *Better Then Us*, nata egualmente nel 2018, è una serie televisiva russa, creata da Andrey Junkovsky.

Le parti del simulacro

Ricorrendo a un esempio illustre, potrei dire che Dante comincia a modellare in tutte le sue parti il simulacro della figura femminile, su cui apertamente incentra la propria poetica, con il racconto che privilegia Beatrice nella *Vita Nova*, che però riguarda la creazione di un simulacro con riferimento più o meno fedele alla biografia e soprattutto con l'utilizzo di testi poetici giovanili, di poesie scritte non pensando a Beatrice, testi precedenti alla stesura del libello, poi adattati come parti costituenti dell'alternarsi in verso rispetto alla linea enunciativa della prosa. Si tratta di un racconto intrecciato a testi di poesia, che non a caso avevano originariamente una diversa identificazione del referente femminile, ovvero erano nati con destinazione che riguardava situazioni e donne non identificabili con Beatrice. L'adattamento avviene, appunto, per una sorta di creazione progressiva del simulacro di Beatrice, che non è concepita solo a livello di immagine dotata di un significato eccezionale o straordinario, e anzi è supportata dal suo bagaglio curriculare e biografico, che fornisce volume tridimensionale al disegno anagogico, rischiosamente piatto, della donna gentilissima. Il fatto che la *Vita Nova* abbia inizio con una serie di rinvii è fortemente indicativo del processo iniziale di cucitura delle parti del simulacro che deve essere efficiente. Parlo di rinvii dal momento che il libello è riconosciuto dal narratore che lo legge come «libro de la mia memoria», all'interno del quale vi è la rubrica specifica, all'interno della quale vi sono le «parole», cioè l'enunciazione, da copiare (le tracce in verso e le tracce indirette di una memoria adattata), all'interno delle quali e attraverso le quali, mentre si svolgono, la prosa narrata e la poesia si adattano allo scopo. In ogni caso, il filo del discorso della *Vita Nova* coincide con il progressivo formarsi dell'immagine-simulacro di Beatrice: dagli incontri casuali alla negazione del saluto, dagli incontri mancati fino alla sparizione del riferimento a lei, quando subentra la visione come ermeneutica di un avvenimento. In parallelo una buona parte della *Vita Nova* si delinea come una lunga serie di rinvii che partono dalla premonizione della morte di lei, e arrivano alla «mirabile visione», con la conseguente decisione del silenzio del narratore, necessario per inadeguatezza rispetto al simulacro che, proprio dopo la sparizione del modello biografico, acquista posizione

autonoma nell'immaginario dantesco. Fra le tante ragioni della scelta del silenzio, di chi non può dire nulla per il momento (così alla fine del libello), vi è la spiegazione di un silenzio di attesa e di un silenzio contemplativo, che durano quanto è necessario perché il simulacro ormai compiuto della figura di Beatrice designi un proprio spazio attivo, da qui in avanti, nella poetica dantesca.

Il simulacro dantesco, del quale abbiamo osservato il progressivo formarsi proprio nella narrazione della *Vita Nova*, ha origine da presupposti del tutto differenti, se non addirittura opposti, alla creazione del simulacro nella mitologia delle *Metamorfosi* di Ovidio, là dove Pigmalione (vv. 281-286) ottiene di trasformare, secondo il suo desiderio, la statua nel corpo vitale della fanciulla («Ut rediit, simulacra suae petit ille puellae incumbensque toro dedit oscula», vv. 280-281)[16], la quale, dopo il bacio, «mollescit», si ammorbidisce, e cede sotto le dita, diventa un corpo vero. Il simulacro di Pigmalione cessa d'essere tale là dove il simulacro di Dante comincia, meno docilmente, a formarsi nell'immaginario del poeta, e in modo da mantenere in tutta l'opera la prerogativa di simulacro. Cambiando registro, se d'altro canto ci inoltrassimo in una selva di simulacri per come ce li mostrano i *Canti* di Leopardi, scopriremmo una ben differente tipologia di simulacro. Vi scopriremo, insomma, un simulacro visivo che non riesce a somigliare pienamente al modello, si identifica ma non è identità piena, ovvero non coincide esattamente con la persona, e anzi è individuato nel differimento, nella dissociazione fra il referente che è lei e l'immagine prodotta, simulata anche fisicamente, dall'io.

Il simulacro in effetti produce una sospensione in chi lo guarda, una sorta di sospensione del tempo, che Ungaretti chiama oblio in opposizione alla memoria che necessita, in questo caso, di emblemi riconoscibili per durare. Prima di chiederci, ancora una volta, che cos'è un simulacro, proviamo in breve a spostare l'attenzione su un'altra questione: perché esistono i simulacri? Le diverse tipologie e contestualizzazioni di simulacri, riconoscibili nella realtà o nell'immaginario, nascono come invenzione e investimento necessari a causa della fragilità del referente o della mancanza

[16] Publio Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, con uno scritto di I. Calvino, a cura di P. Bernardini Marzolla, Einaudi, Torino 1979, pp. 398-399.

del riferimento. La nicchia rimasta vuota verrà occupata dal simulacro divenuto il nuovo referente.

Tangibile intangibile

Che cos'è, dunque, un simulacro? Ungaretti, e Bigongiari se ne era accorto per primo, imposta il proprio discorso sul simulacro nel *Sentimento del tempo*: «Memoria, fluido simulacro» (*Alla noia*, 1922, v. 14), «In sé da simulacro a fiamma vera / Errando» (*L'isola*, 1925, vv. 12-13)[17].

Per Ungaretti il simulacro è pur sempre *simulacrum*, fantasma, legato alla simulazione e opposto all'immagine *vera*, all'oggetto in sé (e diremmo all'identificazione di un referente conoscibile), e dunque i simulacri fluidi della memoria sarebbero in questo caso oggetti riconquistati al dominio del senso. All'opposto, in Petrarca è abolita questa distinzione, come se i simulacri in una sorta di trasversalità semiotica fossero necessari al discorso, necessari a tenere in piedi la fisionomia dei principali referenti del testo, pur sempre fantasmi ed emblemi: ovvero l'io e l'altro. Entrambi sono comprensibili attraverso la simulazione testuale, non altrove. Seguendo queste indicazioni, ritornerò ai simulacri petrarcheschi: quelli che producono il discorso, che funzionano come oggetti sostitutivi e presenti, grazie ai quali si ipotizza l'emblematicità delle figure attanziali. Simulacri come il fonoritmo, la vocalità, gli spazi bianchi, gli anagrammi, le ripetizioni, le anasemie, le dissimmetrie del discorso, insomma tutto il lavoro del significante a livelli diversi. Ne riparleremo. Ora mi preme considerare la lunga riflessione di Gilles Deleuze intorno a questi stessi temi.

Deleuze in un bellissimo capitolo della sua *Logica del senso*, intitolato *Simulacro e filosofia antica*, ci aiuta a capire come, partendo dalla teoria delle idee di Platone, attraverso Epicuro e Lucrezio, si forma nel mondo contemporaneo il concetto di simulacro. Seguiamolo da vicino. Analizzando le *Ratae sententiae* di Epicuro (IV, 1094-1096), avverte che c'è un «genere di fantasmi costituito da simulacri particolarmente sottili e sciolti venuti da oggetti diversi in grado di mescolarsi, condensarsi e dissiparsi, troppo rapidi

---

[17] Cfr. il capitolo *La climax della poesia pura*, in Piero Bigongiari, *Poesia italiana del Novecento*, tomo II, Il Saggiatore, Milano 1980, pp. 290-317.

e troppo tenui per offrirsi alla vista, ma capaci di fornire all'*animus* visioni che gli appartengono in proprio: centauri, cerberi e fantasmi, oppure tutte le immagini che corrispondono al desiderio, o ancora e soprattutto le immagini del sogno»)[18]. Inoltre si sofferma su un altro genere di simulacri, «i fantasmi erotici. [...] E senza dubbio l'immagine costituita da questi simulacri è riferita all'oggetto d'amore attuale; ma, a differenza di ciò che accade negli altri bisogni, l'oggetto non può essere assorbito né posseduto, soltanto l'immagine ispira e risuscita il desiderio, miraggio che più non segnala una realtà consistente: "del bel viso e della splendida carnagione, nulla più si dà al godimento del corpo, soltanto simulacri sottili, povera speranza trascinata dal vento"»[19]. I *simulacri sottili*, come il «fluido simulacro» della memoria ungarettiana, sono dunque ciò che avanza, ciò che resta, sono indicatori-significanti che consentono di evocare in qualche modo il referente sparito e assente, anche se legati alla sua stessa sparizione (o alla volontà di nasconderlo?). Partendo questa volta da Platone, Deleuze suggerisce di «distinguere la "cosa" stessa dalle sue immagini, l'originale dalla copia, il modello dal simulacro»[20]. Ciò che più preoccupa il pensiero platonico è di comprendere i due tipi di immagini: icone-copie e simulacri. «Le *copie* posseggono in secondo grado, sono pretendenti ben fondati, garantiti dalla somiglianza; i *simulacri* sono come i falsi pretendenti, costruiti su una dissimilitudine, implicante la perversione, uno sviamento essenziale»[21]. Ma è questa perversione e questo sviamento che interessano Petrarca, in quanto egli non ammette e non descrive somiglianza rispetto al modello, e, cosí facendo, abolisce l'antico dualismo platonico: da una parte le copie-icone del mondo e dall'altra i simulacri-fantasmi, ovvero da una parte l'imitazione dell'oggetto, dall'altra la produzione di referenti nel testo. Per Petrarca, dunque, la lingua della poesia non imita il reale, anzi produce una propria realtà, sia pure orientata *ad hoc*, ed è estensiva del concetto di realtà sperimentabile. Poniamoci per un momento dalla parte di Petrarca: questo suo linguaggio che cerca l'emblema, che produce un'incessante simbolizzazione, forte in se stessa,

---

[18] Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Les Éditions de Minuit, Paris 1969; trad. it. di M. De Stefanis, *Logica del senso*, Feltrinelli, Milano 1975, pp. 242-243.

[19] *Ibid.*, p. 243.

[20] *Ibid.*, p. 223.

[21] *Ibid.*, p. 225.

sarebbe in effetti impossibile se la scrittura non consentisse all'io di lavorare con, o giocare con, o articolare simulacri. L'immagine del *Canzoniere* è, dopotutto, così complessa perché deve tenere conto di queste tre componenti più una, ovvero l'eliminazione del tentativo della copia, eludendo la necessità di assumere l'io e il mondo come modelli certi da cui far dipendere il discorso. Le quattro prospettive dell'immagine petrarchesca sono, dunque, quelle che, con ragionamenti diversi, la poesia e la critica del Novecento avevano intuito come necessarie. Petrarca non evoca un emblema (rappresentativo eventualmente dell'io, di Laura, del tempo, della morte, del mondo). E al contrario lo tratteggia di volta in volta godendo della possibilità di formarsi una propria condizione simbolica, del tutto opposta alla necessità costruttiva dell'allegorismo e più in generale del discorso dantesco.

Deleuze intende distinguere fra fantasma e simulacro, e spiega che il fantasma si forma «*con* la ferita narcisistica, con la neutralizzazione, con la simbolizzazione, con la sublimazione conseguenti»[22]. La distinzione non deve, però, trarre in inganno. Vedremo che lo stesso Deleuze connota l'identificazione del simulacro nel pensiero antico con un'ampiezza di risultati che potranno tornarci utili. Intanto vale la pena di notare che, come nel caso dell'invenzione di Laura per Petrarca, il fantasma che sparisce e seduce, come oggetto di un inseguimento senza apparente successo, tanto più attivo se il fantasma si nasconde persino dentro il discorso e la parola, quel fantasma diviene simulacro, insomma non lo è in partenza né per statuto né per patto finzionale. Il simulacro di Laura si concretizza nella dizione che ne fa il *Canzoniere*, e a vari livelli di concretezza: come attante in un episodio, come nome e significante con cui giocare, come spazio di una presenza, come suono, e come metamorfosi di figure altre. Più specificamente, per un poeta come Leopardi si trasforma in figura indotta e perdurante come impressione fisica finché tutto ciò è materialmente consentito dai sensi percettivi che nutrono l'immaginazione (pensiamo, ad esempio, al *Primo amore*).

Per semplificare l'articolato discorso di Deleuze sul simulacro e derivandone altre conseguenze, direi che il simulacro deve distinguersi dal modello[23], non è copia, non è parte feticcio, non è rappresentazione fedele dell'altro, ma è la derivazione comparativa, anche in forme, materiali e

22 *Ibid.*, p. 190.
23 *Ibid.*, p. 223.

linguaggi differenti dal modello, capace di tracciare, evocare, attivare la presenza di senso dell'originale. Che la distinzione fra simulacro e modello sia necessaria lo dimostra, dopotutto, la creazione di un simulacro (ecco, ad esempio, la storiella della bambola di Kokoschka) già in partenza cucito come una bambola, che in partenza l'artista sa essere di stoffa e altri materiali: essi, nell'insieme, come fanno i materiali della lingua della poesia, simulano un'attivazione di senso, una relazione che in concreto remuneri per la mancanza, o che ne attutisca le conseguenze, almeno rispetto alle pretese del soggetto a cui è necessario il simulacro stesso. Nell'interpretazione di Deleuze, è il *Sofista* di Platone che si spinge fino al punto di confrontare il simulacro di Socrate con lo stesso Socrate, ed è qui che «scopre che non è soltanto una falsa copia, ma che mette in questione le nozioni stesse di copia… e di modello»[24]. Nel *Sofista* io ritengo che avvenga un altro fenomeno per noi interessante: la scoperta che il simulacro conquisti un proprio spazio attivo e il conseguente disimpegno dalla fedeltà del ritratto, della testimonianza, dell'autobiografia. Un simulacro è prima di tutto un produttore di senso, alla base del quale vi è il desiderio di qualcuno, schierato contro la negazione del senso o l'impossibilità di parola, di discorso.

Anche nel *Fedone* la figura di Socrate, che ha bevuto la cicuta, si trova in uno strano interregno fra la vita e la morte, conosce entrambe le attese, e, come ha notato Jean Starobinski, il corpo di Socrate sdraiato simula per tutti questa condizione intermedia di attesa, di sospensione, che è una condizione altrimenti inesprimibile, una zona d'ombra, una reinvenzione effimera del concetto di tempo, inteso nella sua estensione. Il corpo in quel momento diventa il simulacro da cui si stacca l'anima[25].

L'essere senza somiglianza

Nella parte finale del *Sofista*, lo straniero, che ha definitivamente soppiantato Socrate, divenendone un sostituto, svolge la funzione di riempimento di un'assenza, quella stessa del silenzio di Socrate, con la propria presenza simile ma differente. Non è ancora un simulacro e però si

---

[24] *Ibid.*, p. 225.

[25] Jean Starobinski, *La coscienza e i suoi antagonisti*, Edizioni Theoria, Roma-Napoli 1995, pp. 82-86.

intende di simulacri. Ecco infatti che smaschera il sofista sia come imitatore in pubblico sia come imitatore in privato, che pertanto «costringe l'interlocutore a entrare in contraddizione con se stesso» (268 b)[26]. Si arriva così al termine del dialogo e al termine dello smascheramento del simulatore che non riesce a diventare simulacro (268 c-d)[27]. Perché non riesce a diventare un simulacro? Perché la simulazione parte da lui, che si elegge da sé come possibile imitatore, ma così facendo contravviene alla funzione del simulacro riconosciuto nelle sue qualità di sostituto non identico grazie a una speciale investitura che necessita del consenso dell'altro, del soggetto che qui paradossalmente è anche il soggetto imitato, l'obbiettivo della simulazione. Il doppio intreccio annulla la pretesa di ergersi a simulacro attendibile. Queste qualità non sono autodeterminate in quanto esse si determinano per dipendenza dalla richiesta dell'altro, perché dipendono dalla richiesta dell'altro, partono dal suo desiderio di scambio seducente e dalla sua lotta contro il rischio della sparizione. Questo tentativo ravvicinato di imitazione rende il sofista sospetto perché egli si cala nell'altro mimando l'assenza di differenza, e così svela la contraffazione (come avviene nella costruzione dei moderni androidi). E sono queste le caratteristiche del tutto opposte agli elementi propri di un simulacro. Complementarmente a quanto già rammentato, Deleuze in *Differenza e ripetizione* accentua l'attenzione sull'autonomia del simulacro, posto dunque concettualmente dalla parte opposta occupata dal sofista simulatore: «Il simulacro è per l'appunto un'immagine demoniaca, priva di somiglianza; o piuttosto, diversamente dall'icona, ha posto la somiglianza all'esterno e vive di differenza»[28]. Più da vicino, ancora in *Logica del senso*, Deleuze spiega che «la copia è immagine dotata di somiglianza, il simulacro un'immagine senza somiglianza»[29]. Ed è una posizione estrema, oltranzista o di totale autonomizzazione del simulacro. Forse la si potrebbe completare ricordando che la presunzione della somiglianza fra modello e simulacro non consiste in una piena identificazione o duplicazione dell'originale, tanto che si stabilisce una zona

---

[26] Platone, *Dialoghi*, versione di F. Acri, a cura di C. Carena, Einaudi, Torino, p. 247.

[27] *Ibid.*, p. 249.

[28] Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Presses Universitaires de France, Paris 1968; trad. it. di G. Guglielmi, Raffaello Cortina Editore, Milano 1997, p. 166.

[29] Gilles Deleuze, *Logica del senso*, cit., p. 226.

d'ombra, definita persino dagli ingegneri della robotica come perturbante che produce il rigetto dell'individuo somigliante proprio per il riconoscimento dei motivi di disturbo che disumanizzano il simulacro fino al punto di produrre diffidenza nei suoi confronti e, dunque, rifiuto. Questa diffidenza è generata da ciò che gli specialisti hanno chiamato *uncanny valley*, ovvero un tipo di dissonanza cognitiva causata dal fatto che «robot androidi e personaggi virtuali troppo realistici provocano una sensazione di forte disagio»[30]. Palese mi pare la dimostrazione della necessità della distinzione, della diversificazione, del riconoscimento dell'identità androide altra e non umana, necessaria all'interazione con la mente umana (qui l'effetto di lontananza dal modello diventa carattere fondamentale del simulacro). Inoltre, consideriamo che l'essere senza somiglianza fa del simulacro un'identità creata o un'operazione a più livelli di sostituzione fra più figure che somigliano a distanza e che solidarizzano nel ritrovarsi insieme come in un unico simulacro.

Ma, e qui Deleuze tocca un altro nodo cruciale, se Dio ha creato l'uomo a sua immagine e somiglianza, poi «per il peccato, l'uomo ha perso la somiglianza conservando l'immagine»[31]. Ciò coincide con l'idea deleuziana del simulacro che «include in sé il punto di vista differenziale; l'osservatore fa parte del simulacro stesso, il quale si trasforma e si deforma con il suo punto di vista»[32].

In questa cornice, la poetica delle somiglianze di Milo De Angelis si può interpretare come «costituzione di serie divergenti»[33], che sono quelle stesse messe in atto dal romanzo di Gombrowitz, *Cosmo* (ne colgo la rapida annotazione dello stesso Deleuze). Non vi è infatti alcuna supremazia dell'immagine nelle figure della poesia di De Angelis, che si alternano per sostituzione somigliante in tempi e spazi somiglianti ma differiti. È ciò che avviene in Joyce: «Tra [le] serie di base si produce una sorta di *risonanza interna*; questa risonanza induce un *movimento forzato* che oltrepassa le serie stesse. Tutti questi caratteri sono quelli del simulacro, quando rompe le sue

30 Cfr. Federica Sgorbissa, «Faccia da androide», in *Mind*, n. 172 (aprile 2019), p. 73.

31 Gilles Deleuze, *Logica del senso*, cit., p. 226.

32 *Ibid.*, p. 227.

33 *Ibid.*, p. 229.

catene e risale alla superficie: afferma allora la propria potenza di fantasma, la sua potenza rimossa»[34]. Diversamente da Deleuze, ritengo che anche in questo esempio, per così dire di serialità costitutiva, il simulacro per sua natura si propone come l'opposto del fantasma: da un lato il simulacro è una progressiva conquista nell'allontanamento rispetto al modello che può soppiantare pienamente, mantenendo la dimensione di simulacro (da Beatrice agli androidi sappiamo che è così), dall'altro lato il fantasma denuncia la sua provvisorietà apparente e dà l'illusione della riproposizione del modello.

Prima di abbandonare la relazione fra fantasmi e simulacri, da cui sono partito, vorrei considerare le tre specie di simulacri di cui si parla in *Logica del senso*: teologica, onirica, erotica. Tre serie che per noi riassumono efficientemente l'azione del simulacro necessario alle strategie di senso del testo poetico. Ed è in questa specificazione che Deleuze rinnova la traccia identificativa più consistente per i simulacri: «Accade quindi che, molto lontano dagli oggetti da cui emanano, con i quali hanno perso ogni rapporto diretto, essi formino queste figure autonome»[35].

Quando Pigmalione nelle *Metamorfosi* di Ovidio bacia il simulacro da lui plasmato e ne sente il tepore, in quello stesso momento cessa la funzione del simulacro e al suo posto si incentiva la miracolosa reimmissione della figura in carne e ossa nella realtà. La bella fanciulla cambia il proprio *status* ontologico: passa da simulacro a corpo umano, essendo entrambi gli aspetti parti della realtà. Da un altro punto di vista le sculture di Canova sono il simulacro di un significato escluso dalla storia e dalla realtà, che grazie ad esse ritorna presente a livello visivo, tattile e concettuale, all'opposto dell'effetto Pigmalione.

Nel rapporto con il tempo, il riferimento ad un simulacro sospende e rende indeterminato e soggettivo l'atto, mentre il riferimento a un emblema chiude in un cerchio esaustivo, e quello all'icona rinvia a un percorso che raggiunge l'oggetto in modo comprensibile e determinato. Il simulacro, mentalmente, psichicamente o materialmente, ha a che fare con la simulazione e dipende da un soggetto capace della finzione, dell'immaginazione, della

[34] *Ibid.*
[35] *Ibid.*, p. 242.

supposizione e soprattutto della creazione materiale del simulacro (materiale come un suono o come una bambola); l'emblema ha a che fare con la determinazione e la riconoscibilità logica del processo di riferimento a un oggetto o a un significato; l'icona ha a che fare con il rinvio, per sostituzione, e dunque con un collegamento diretto e inequivocabile fra immagine e funzione, utilizzazione e finalizzazione oggettiva.

Nel nostro mondo viviamo di simulacri: le illusioni ottiche, acustiche, mediatiche, le "storie" virtuali simulate, ad esempio. Il simulacro ha a che fare con la menzogna e con la finzione creativa: immagine concreta posta sopra il vuoto, direbbe forse Leopardi. Noi viviamo anche di emblemi: basta una carta di credito, o un documento digitale, per capire che a noi e solo a noi, in quanto possessori, corrisponde una logica senza ambiguità. E viviamo anche di icone, migliaia di icone nella nostra giornata: da quelle imposte sui cellulari a quelle delle funzioni informatiche, fino ai distintivi, i segnali stradali, e persino le enunciazioni politiche, religiose, o del tempo libero. Tutti potenziali indicatori di una relazione di appartenenza e di identificazione, che, ne siamo coscienti o no, cerca nella parte contrassegnata, *iconizzata*, la corrispondenza con il tutto. Il simulacro poggia su qualcosa di aperto, l'emblema su qualcosa di chiuso, l'icona su un rinvio per somiglianza non identica e per sostituzione: e in tutti i casi questo qualcosa è il corpo o il senso della nostra esistenza comunicativa.

Livelli di simulacri

Un'intensa indagine, quella di Jean Baudrillard, intorno al simulacro, sia in senso tradizionale (ovvero nella sua connotazione storico-culturale) sia negli esempi offerti dalle nuove tecnologie, ha portato Baudrillard a una classificazione di valori, specifica nel contesto della ricerca sociale, e dunque per me comprensibile solo come una delle cornici entro cui funzionano i simulacri. Scrive Baudrillard:

> Tre ordini di simulacri si sono succeduti dopo il Rinascimento, parallelamente alle mutazioni della legge del valore:
>
> – La *contraffazione* è lo schema dominante dell'epoca "classica", dal Rinascimento all'epoca industriale.
> – La *produzione* è lo schema dominante dell'era industriale.

– La *simulazione* è lo schema dominante della fase attuale retta dal codice[36].

Naturalmente anche Baudrillard, nell'arco della sua grande esperienza in quest'ambito, deve aver constatato che la sia pur affascinante classificazione fissa alcune misure rigide che, per sua stessa natura, il simulacro trasgredisce per i motivi più vari, così che le eccezioni rischiano di surclassare la eventuale norma. Ad esempio, che il simulacro funzioni appieno in epoca medievale è motivo direi già fortemente intuitivo, corroborato da argomenti lampanti come quelli delle letterature medievali, *in primis* dell'opera di Dante. E quanto alla simulazione della nostra epoca, come ho più volte sottolineato, essa ha senso se la si rapporta alla messa in crisi dell'eventuale modello, e per allontanamento progressivo dal modello stesso.

Un'altra classificazione, derivata da quella più sopra indicata, porta Baudrillard a individuare sostanzialmente tre ordini di simulacri: simulacri naturali, simulacri produttivi, simulacri di simulazione[37]. A patto che non intervenga la solita periodizzazione storica, può essere utile approfondire la tipologia di ciascun gruppo di simulacri, così come lo è differenziarne la funzione, perché si tratta di individuare il codice a cui si riferisce il simulacro come oggetto indicatore (e in questa accezione, semiotico) all'interno di un certo percorso o complesso organizzativo, appunto funzionale. Dunque, non simulacro naturale in sé, produttivo in sé, di simulazione in sé, ma inserito all'interno di un processo del senso, in un riconoscibile linguaggio-codice, come è per esempio quello delle macchine speciali, automi, robot, androidi, che entrano nel gioco operativo rispetto alle esigenze, all'utilizzo e alle applicazioni umane. In questa specifica scena Baudrillard colloca il funzionamento dei simulacri artificiali, e sostiene che «l'automa funziona come l'uomo di corte e di buona compagnia, partecipa al gioco teatrale e sociale di prima della Rivoluzione. Il robot, invece, […] lavora: finito il teatro, ha inizio la meccanica umana. L'automa è l'*analogon* dell'uomo e rimane il suo interlocutore»[38]; «il robot non interroga più le apparenze, la sua sola verità è la sua efficacia meccanica»[39].

---

36 Jean Baudrillard, *L'échange symbolique et la mort*, Éditions Gallimard, Paris 1976; trad. it. di G. Mancuso, *Lo scambio simbolico e la morte*, Feltrinelli, Milano 2015, p. 61.

37 Jean Baudrillard, *Cyberfilosofia*, Mimesis, Milano-Udine 2010, p. 7.

38 Jean Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte*, cit., p. 64.

39 *Ibid.*, p. 65.

Certo, oggi le cose non sono così idealmente definibili. Ne sanno qualcosa i ricercatori come Fei-Fei Li, una delle maggiori esperte mondiali di intelligenze artificiali, che, come scrive di lei un giornale divulgativo, si è impegnata a insegnare l'etica ai robot[40]. Il problema, al di là della semplicistica definizione, sta nel considerare in positivo l'effetto di lontananza dal modello umano: l'etica inculcata a un androide può voler significare prima di tutto la riconosciuta insostituibilità dell'identità umana, tale da poter interagire con quell'altro da sé che è l'automa, il robot, l'androide.

Ora, le analisi di Baudrillard ci portano a domandarci: in che misura l'androide, in genere, entra in gioco come simulacro? L'effetto di lontananza progressiva dal modello e quello di un patto menzognero (la realtà dell'androide è una non vera somiglianza condivisa come se fosse vera) fanno accedere il simulacro al rango superiore della mera simulazione dell'umano, delle tipologie umane. Sostanzialmente Baudrillard ricade nell'antico principio di simulazione che, scrive, «ha ragione del principio di realtà come del principio di sapere»[41]. «Il grande evento di questo periodo, il grande trauma, è questa agonia dei referenti forti, l'agonia del reale e del razionale, che introduce a un'era di simulazione»[42]. Certamente un'esagerazione che sposta l'attenzione sulla virtualità o sull'artificialità delle tecnologie che produrrebbero sostituti detti *Matrix*, sostituti non umanizzati come nel film, sostituti disumanizzanti, volendo forse rivoluzionare in quella direzione il mondo e la realtà, e sovrapponendosi a ciò che apoditticamente Baudrillard chiama *il deserto del reale*[43], che poi sarebbe il reale sognato come oggetto perduto[44].

Ritengo che il simulacro, e in ispecie il simulacro d'oggi, superi il livello elementare della simulazione, intervenendo sulla realtà, con la realtà, e spesso potenziando la relazione dell'uomo con la propria realtà (pensate al

---

40 Mariangela Mistretta, «La donna che insegna ai robot a volerci bene», in *La Repubblica*, n. 1142 (1 giugno 2019), pp. 23-28. Nell'articolo si cita l'affermazione di Fei-Fei Li: «La vera sfida sarà insegnare ai computer a ragionare come gli esseri umani, e a capire tutti i livelli di contesto: relazioni, emozioni, intenzioni, non solo il contenuto di ciò che vedono» (p. 24).

41 Jean Baudrillard, *Lo scambio* cit., p. 90.

42 Jean Baudrillard, *Simulacri e impostura. Bestie, Beaubourg e altri oggetti*, a cura di M. Brega, Greco edizioni, Milano, p. 20.

43 *Ibid.*, p. 60.

44 Jean Baudrillard, *Cyberfilosofia*, cit., p. 10.

capolavoro scientifico del corpo umano indagato da macchine sempre più affidabili, alla scoperta di più DNA nell'individuo, o semplicemente alla gioia della comunicazione audiovisiva a distanza). L'autentica rivoluzione avverrà nel momento in cui si riconoscerà una vera e propria ontologia del simulacro, e della sua natura operativa nella nostra quotidianità, sia a livello di immaginazione poietico-narrativa e artistica sia a livello scientifico.

Simulacri contemporanei

Guardiamo ancora una volta alla poesia per comprendere la possibilità di un simulacro vuoto nella nostra contemporaneità. Le grandi figure evocate nel verso di Montale, da Arletta alla Mosca, ma anche quelle interlocutorie e sostitutive dell'io, Arsenio e Eusebio, spariscono allontanandosi, come a voler inchiodare alle proprie responsabilità coloro che rischiano di illudersi, rimanendo da questa parte. Eppure, si tratta di uno straordinario rischio. Queste figure sono come uccise da chi le ha pensate o guardate nell'allontanamento, e alla fine il valore della relazione, il prezzo da pagare per l'ansia umana del comunicare, del legame, si riconoscono esclusivamente in un resto, in qualcosa che resta, malgrado tutto, come la cenere mossa dalla falena nel movimento mortale delle sue ali, una labile traccia, che, se ci pensate, somiglia molto da vicino al filo labile che rischia di spezzarsi o cancellarsi. «Ti guardiamo noi, della razza / di chi rimane a terra», dice ad Esterina la voce di *Falsetto*, negli *Ossi di seppia*. E anche quando è rivolto all'altra parte di sé, che sia femminile o autoreferenziale, il verso di Montale si abbarbica a quel piccolo resto (di sillaba e di pensiero), al tracciato di superficie, al punto di contatto, vano e pur necessario, come vorrebbe Leopardi, ovvero come si legge in uno *Xenion* rivolto alla Mosca: «Mi abituerò a sentirti o a decifrarti / nel ticchettìo della telescrivente, / nel volubile fumo dei miei sigari / di Brissago» (*La tua parola così stenta e imprudente*, in *Xenia I*). Ma decifrare chi? decifrare cosa? Il punto nevralgico si trova nella concretezza di quel ticchettìo, materialmente percepito nel verso, che vince con la propria assurda ironia la malinconia illusoria dell'assenza, e nella battuta finale magistrale di questo fumo piacevole, gustoso, quanto funebre, come a voler dire che la vita risponde con i suoi

segni materiali all'immaterialità della morte che è incomunicabile. E risponde come può anche nel caso della disillusione della storia, dell'estrema caduta delle convenzioni scolastiche, per cui la storia non può sembrarci una catena continua, e i suoi anelli allora si spezzano, subentra l'imprevedibilità, e qui entra in gioco la resistenza, la sopravvivenza, l'opportunità e la capacità umana di mostrare mentre nasconde qualcosa che non ha nome, che si potrebbe afferrare certo con una storta sillaba e che ridà senso, tacitamente più che segretamente, alla libertà umana: «La storia non è poi / la devastante ruspa che si dice. / Lascia sottopassaggi, cripte, buche, nascondigli. C'è chi sopravvive» (*La storia*, in *Satura*). Quel qualcosa senza un vero nome è la dimostrazione che noi esistiamo anche grazie a sottopassaggi, cripte, buche e nascondigli, nel più profondo riconoscimento e nella difficile, critica, etica accettazione di noi stessi. Il simulacro vuoto montaliano sta nell'insieme di questi riferimenti, come un disegno dalla difficile connotazione, che scongiura, a sua volta, la ricaduta nel vuoto e il rischio dell'insensato. La poesia propone molti esempi di *simulacri diffusi*, veri e propri agglomerati di resistenza al limite dell'insensato. Qui scopriamo la vocazione più essenziale del simulacro e la sua necessaria messa in opera, il suo necessario riconoscimento funzionale (ne troviamo ampia rappresentazione nella poesia di Zanzotto, sulla quale ora non mi soffermo).

Simulacri della somiglianza

A proposito dell'opposizione simulacro *vs* somiglianza, devo ricordare che un poeta dei nostri anni, già qui citato, Milo De Angelis, la declina diversamente, anzi proprio la risolve. La ricerca della somiglianza avviene prima di tutto per De Angelis attraverso la ripetizione, la riproposizione del gesto e della parola che attraversino il tempo, una ripetizione che, mediante il confronto differenziante le occasioni, rende attuale l'atto vissuto una prima volta. Raccontarne la storia e ritornare sui propri passi, sui luoghi familiari, fra case, muretti, parchi, binari e periferie, significa violare volutamente la compattezza della memoria in quanto ricordo. Questo nuovo tipo di memoria somigliante, ma mai tendente all'identico, deve tenere conto della distanza e del differimento, operazioni care al pensiero del poeta. Anche in

questo caso la forma, come è spiegato benissimo da Ferraris a proposito di Derrida, è «l'*ichnos* di una non presenza che annuncia e ricorda il suo altro»[45], un *ichnos* come traccia possibile solo in quanto si ripercorre nuovamente il senso, lo si ripete e lo si dice o si scrive sempre per la prima volta. In quanto alla memoria somigliante del primo libro di De Angelis, *Somiglianze*, devo dire che essa si modifica progressivamente nei libri successivi, fino a raggiungere una rilevante differenza che cogliamo nel libro più recente (nell'epoca in cui scrivo queste pagine), ovvero *Incontri e agguati* (2015). Perciò la somiglianza come rievocazione non è che una minima parte di questa nuova azione dell'*ichnos* come indice posto in direzione dello spazio separato, che è frattura non più suturabile di un tempo irreversibile perché concepito come tale proprio nel tentativo della somiglianza. Ciò rende assoluto l'atto dell'assassino che avrebbe sì necessità di una memoria somigliante per tornare indietro, ma sa in partenza che il suo tentativo di memoria confessata è non somigliante, sa che l'azione è barrata, tanto che la figura dell'amata assassinata si aggira come un simulacro e come un fantasma irriconoscibile. L'*ichnos* è la traccia di sé che faticosamente potrebbe materializzarsi ed essere visualizzata intorno al paesaggio di macerie oggettive e macerie psichiche; l'*ichnos* è la traccia del "verso dove" orientativo per il riconoscimento del sé deciso a resistere, dialogando lungo il bordo della catastrofe individuale. In questo margine si muovono le figure di *Somiglianze*, sull'orlo di questo vulcano si dibatte un destino generazionale che si confronta peraltro con il magma ipercodificato della contemporaneità.

A chi dice, scrive, traccia, non basta ciò che ha *in animo*: la città di De Angelis e, in essa, le figure dell'adolescenza e della giovinezza, sono dette grazie a un investimento complementare tra memoria somigliante e concreta ricerca di quell'atto somigliante che corrisponde a chi riguarda, a chi ripensa, a chi ripete l'azione al presente. Ecco perché in tanta parte di questa poesia ha grande rilievo il camminare, toccare materialmente corpi e luoghi, riguardarli con la forza impressa dell'esservi già stato. Per questo, e in opposizione alla memoria di Agostino (*Confessioni* X, 18), non si tratta del

45 Maurizio Ferraris, *Che cosa c'è*, in J. Derrida e M. Ferraris, «*Il gusto del segreto*», Laterza, Roma-Bari 1997, p. 130.

mero riconoscimento di un'immagine sparita dagli occhi e conservata nella memoria, ma di qualcosa che diviene nuovamente, che somiglia diversamente, che sta per diventare simulacro, un simulacro-*ichnos*. Si tratta di una ripetizione che afferma il già avvenuto, ciò che è stato tracciato prima. Ciò che manca diventa il resto di una presenza, un assoluto continuamente attuabile attraverso la sua diversità, in una progressione che nel libro porta la figura protagonista dal ritrovare traccia di sé nell'altro, nell'altra, negli altri, al punto di sentire il mondo come resto. La memoria, dunque, è e sarà per De Angelis l'elemento di raccordo, il richiamo "per somiglianza" a partire dall'evento che al presente scorre sotto gli occhi del poeta. Ecco il perché di tanta concretezza della parola che produce situazioni tangibili, azioni dirette, diversamente da ciò che avviene in molta poesia contemporanea concentrata in un'astratta, lontana rievocazione.

Simulacri speculari

A un'ipotesi ho già accennato precedentemente, ovvero all'opportunità di guardare le opere come un insieme, e scoprire che esse divengono disegno per un simulacro, come avviene esemplarmente nelle *Sine nomine* di Francesco Petrarca. Qui il poeta traccia un simulacro autoreferenziale come rappresentazione efficiente del ruolo attivo dello scrittore e della forza (verbale) delle sue prerogative che mirano ad ampliare le competenze tradizionalmente ammesse fra i contemporanei. La posizione dell'autore delle lettere del libro è quella di una pretesa *auctoritas* giudicante e capace di inviare messaggi cruciali, critiche sferrate persino con violenza, in quelle direzioni plurime corrispondenti al numero e alla diversità dei destinatari. Nell'invettiva ragionata e tracciata a delta, i destinatari sono diversi ma in fondo potrebbero essere inseriti nel catalogo di una sola tipologia di interlocutori che coprono aspetti diversi. Dunque, le missive sono senza nome perché esse rinunciano alla singolarità unidirezionale del genere epistolare, e consentono al loro estensore di ipotizzare una narrazione con variazioni su tema unico, ovvero nelle sfaccettature disvelate intorno a un tema unico. In tale azione il narratore mostra esageratamente se stesso, nell'esagerazione costruisce le fattezze del proprio simulacro, arrogandosi il

diritto di voce altisonante e autorizzata, mentre allo stesso tempo nasconde l'aspetto privato, biografico, identificativo dei suoi interlocutori privilegiati, i quali rispecchiano i privilegi necessari allo scrittore. Uno scrittore che, attraverso questo ribaltamento e rispecchiamento, cresce progressivamente mentre si rende visibile nella propria funzione. Noi oggi quasi non ci rendiamo conto che la furiosa e sapiente *invectiva contra potentes* in effetti personalizza il ruolo dell'autore e gli concede spazio, importanza e responsabilità, che sicuramente non erano del tutto naturali e pacifiche, come eccesso di credito nell'Avignone del 1347, come nel mondo occidentale e cristiano noto a Petrarca. L'omissione dei nomi dei destinatari è tuttavia solo un tentativo a metà di nasconderne l'identità. La posizione dei legittimi interlocutori epistolari si appura comunque dai riferimenti impliciti fra le pagine, oltre che grazie all'acume della filologia critica che nel tempo ha loro strappato la maschera dell'anonimato.

Petrarca inventa così il simulacro dello scrittore, ricucito per riflesso con i frammenti di sapienza e di pensiero, che dispensa ai suoi interlocutori innominati. Il *boomerang* funziona alla perfezione perché restituisce l'immagine simulacro pluriframmentata di un autore, legittima la sua autorità, individua uno spazio che è molto più di un autoritratto e di un'autobiografia, in quanto ne trascende e idealizza il ruolo e la personalità. Il simulacro dello scrittore prevale su tutto, è la figura in movimento nella storia. È così che, anche nelle *Sine nomine*, Petrarca costruisce una figura in parte inesistente, in parte reale, in parte fedele al soggetto: con tutti questi rammendi si cuce il simulacro petrarchesco.

Se da un lato ciò vale per il Petrarca delle *Sine nomine*, dall'altra parte è lo stesso poeta a creare nel *Canzoniere* quegli spazi entro i quali Laura è percepibile, è dicibile, unicamente a livello di simulacro: un simulacro composito che ha diverse caratteristiche materialmente tangibili per il lettore lungo il percorso del libro. La figura di Laura, lo abbiamo già visto, dapprima è individuata come fantasma, e il grande lavoro del *Canzoniere* ruota intorno alla necessità di farla diventare simulacro. Prendiamo la celeberrima canzone CXXVI che parte già con l'idea dell'investimento in funzione del simulacro *in fieri*. «Chiare, fresche e dolci acque»: l'*incipit* vuol dire che l'identificazione di Laura passa attraverso alcune qualità cedute alla natura del bosco, o

ritrovate in esso, alle erbe, alle parti di vegetazione, al corso d'acqua, i quali tutti diventano (ai nostri occhi) le parti di un simulacro che parla al posto di Laura, ma non è Laura, e non le somiglia materialmente se non per gli effetti di senso.

Simulacro *vs* sosia

Vi è inoltre un caso, quello del simulacro come proiezione in figura o proiezione materiale (come la bambola) di un abbietto e di una perversione. Come ho già detto, secondo gli psicologi, tanto più l'androide somiglia all'uomo tanto più produce un effetto perturbante perché gioca sul furto dell'identità e spiazza la riconoscibilità di genere nella relazione. Dunque, in questo caso, nel caso degli androidi tecnologici, il simulacro funziona a patto che non pretenda di prendere il posto di qualcun altro, ed è necessario che si allontani il più possibile dalla somiglianza al modello: là dove il modello muore, come abbiamo visto per Beatrice, a niente vale ricorrere a delle copie sia pure differenti ma con ennesima funzione, perché è il simulacro a imporsi, a sopravvivere, a sedurre, in quanto simulacro rispetto al modello che sparisce, muore, si annulla.

Il simulacro può essere desiderio fattosi concreto, materia, figura vivente nel tratto che corre tra il soggetto e il modello (pensate al simulacro proustiano di Albertine che si aggira nella mente e nei desideri di Marcel, si concretizza a lui vicina e poi, come il lettore apprende già dall'*incipit* di *Albertine disparue*, scompare). Ed è senza dubbio il contrario del riconoscimento del sosia. Pensate alla progressiva sostituzione del modello, raccontata da Dostoevskji nel romanzo *Il sosia*, e avrete l'esatto contrario del simulacro che in realtà si pone come altro e comunque differente dal soggetto (simula appunto e non imita perfettamente), anche se in una relazione stretta con il modello. Lo scarto della differenza ne fa un simulacro, la coincidenza somigliante ne fa un sosia, ovvero un possibile sostituto destinato a generare confusione e scissione schizofrenica fra originale e copia. C'è, a questo proposito, un racconto di Javier Marías, che spiega da un'altra prospettiva l'opposizione, o meglio la funzione semiotica di due figure contrarie: il

simulacro e il sosia. In *Gualta*[46] lo scrittore madrileno parte dalle stesse premesse del paradosso dostoevskjiano, ovvero dell'intolleranza del sosia come doppio che annulla l'originale, lo ironizza, lo priva della sua peculiarità di individuo unico e irripetibile. Dico, fra parentesi, che questo elenco potrebbe essere più dettagliato ma basterà a tracciare lo scarto, e dunque una lettura per differenza, fra le motivazioni del sosia e quelle del simulacro che agisce per somiglianza non identica, che riproduce l'originale per difetto, e soprattutto si realizza come sostituto per non somiglianza o per somiglianza parziale. La storia di Marías parla dell'insofferenza per la scoperta del sosia del protagonista, copia in tutto e per tutto rispetto all'originale, e, forse solo per proiezione visionaria, addirittura sosia persino nei cambiamenti che si verificheranno nel corso del racconto riguardo al *modus vivendi* del protagonista, nella mentalità, nelle più riposte pieghe della psiche. Questa esatta corrispondenza, o presunta tale, tra la copia e il modello porterà l'uno (e forse anche l'altro, il sosia) all'autodistruzione, cioè a rivolgere contro la propria identità, contro la propria originalità, contro la propria sopravvivenza, una sorta di moto violento di manipolazione del sé perché non sia riconoscibile nell'altro. Ed è a questo punto che sorge un legittimo dubbio: e se l'altro, il sosia, avesse invece mantenuto tutte le proprie caratteristiche originarie, se non si fosse sottoposto all'automodificazione della personalità per desiderio di differenza, e se la stesse godendo alla grande da un'altra parte, comunque lontano? Nelle pieghe di questo dubbio sorge lo spettro del simulacro come trasformazione del sosia che, ormai non più perfettamente corrispondente all'originale, marca la differenza come proiezione dell'originale stesso in altro contesto, una sorta di replicante autonomo che ha seguito il tracciato primigenio del proprio esistere e si è mosso restando fedele a se stesso piuttosto che vivendo la binarietà del sosia turbato dall'esistenza di un proprio duplicato. Qui, inoltre, il simulacro fa paura perché agita da lontano, nel convulso vaniloquio del protagonista, la dimostrazione del fallimento, prossimo all'autoannullamento.

---

[46] Javier Marías, *Gualta*, in Id. *Mientras ellas duermen* (1990), poi in *Mala índole. Cuentos aceptados y aceptables*, Alfaguara, Madrid 2012, pp. 47-53; cfr. la traduzione parziale del volume: *Mentre le donne dormono*, trad. it. di V. Nardoni, Einaudi, Torino 2014, pp. 97-104.

Nello stesso libro di racconti di Marías troviamo una versione altrettanto interessante di simulacro d'oggi, nella storia eponima del volume[47], *Mentre le donne dormono*, che si svolge in un contesto grottesco e tragico allo stesso tempo. Il creatore del simulacro è in questo caso l'anziano amante di una ragazza giovane che con una cinepresa riprende in tempo reale, incessantemente, la giornata della sua donna perché è ossessionato dall'idea che quel corpo giovane non sarà più così, e dunque non gli rimane che fissarne gli attimi e le fattezze in quanto è certo che in un qualsiasi momento potrebbe avvenire la scoperta della differenza fra gli amanti, e il desiderio di lei di allontanarsi o separarsi da lui. Peraltro, prima che ciò avvenga, il marito ossessionato coltiva il proposito di eliminare fisicamente la donna, in modo che implicitamente di lei sopravvivano le fattezze del corpo giovane e desiderato, della «bellezza immutabile»[48] grazie all'immagine filmata che garantisce, appunto, secondo la nostra interpretazione, l'effetto simulacro. Ma non solo. Dice più precisamente il marito, ignaro creatore di un simulacro, nella storia di Marías:

> La filmo ogni giorno perché lei morirà, e voglio conservare registrato il suo ultimo giorno, l'ultimo in ogni caso, per poterlo ricordare davvero, e in futuro poterlo rivedere tutte le volte che voglio, insieme alle cassette artistiche, quando ormai sarà morta. A me piace ricordare le cose[49].

Il desiderio di memoria integra, affidato al simulacro filmico, lo spinge a eliminare l'originale, destinato a mutare nel tempo, perché il simulacro restituisca l'immagine prescelta per la memoria, non deteriorata dal tempo e forse dagli avvenimenti, fissata dalla ripresa filmica in un luogo e in un tempo ben precisi, garantendo, proprio grazie alla funzione del simulacro, il perdurare dell'immutabilità della relazione per l'appunto virtuale tra il soggetto e l'altro.

---

47 Javier Marías, *Mientras ellas duermen*, in Id., *Mala índole* cit., pp. 79-104; trad. it. di V. Nardoni, *Mentre le donne dormono*, cit., pp. 133-164.

48 *Ibid.*, p. 144.

49 *Ibid.*, p. 149.

Il simulacro onirico

Senza tralasciare, a questo punto, la doppiezza del simulacro, ne seguiamo lo sviluppo in un famoso racconto di Arthur Schnitzler intitolato *Traumnovelle*, in italiano noto come *Doppio sogno*. In effetti il simulacro erotico che il protagonista, il medico Fridolin, insegue nel corso della sua deriva notturna, incentivato dal racconto di sua moglie che gli rivela un proprio sogno nel quale parimenti lei insegue un proprio simulacro erotico, adattato rispetto ad avvenimenti reali, quel simulacro di Fridolin oscilla nella notte delle seduzioni e delle tentazioni fra avvenimenti al limite dell'incubo, nei quali però il corpo femminile risulta al centro dell'attenzione come insieme di numerose apparizioni e desideri di possesso. Fino al culmine della rappresentazione del corpo simulacro che avviene in due tempi: sia nel corso della strana riunione orgiastica nella quale il medico abusivamente si intrufola, sia nel probabile (ma, anche questo, non certo) riconoscimento all'obitorio del corpo della donna che aveva salvato *in extremis* l'avventato intruso nella villa delle trasgressioni notturne. La descrizione del corpo steso sul lettino del patologo, al quale Fridolin si avvicina e che accarezza per un intenso istante di voluttà, indica in una delle pagine finali del romanzo l'investimento di senso dell'oggetto fisico inanimato, che produce l'effetto del simulacro. Per questo Fridolin è sfiorato per un altrettanto rapido istante dall'idea che quel corpo possa all'improvviso rianimarsi, rispondere, muovere le dita, sollevare le palpebre, dando realtà e movimento al proprio desiderio erotico, ridiventando corpo reale e non più simulacro erotico.

In fondo ha ragione Schnitzler quando ci dimostra che l'incontro con il simulacro da parte del protagonista del racconto è continuamente differito e attenuato da eventi che rischiano di sbilanciare la tangibilità del simulacro in quanto tale e in quanto unico, inteso come agente di seduzione femminile caratterizzata sia da attrazione che da repulsione nei confronti dello stesso femminile. Nella versione, purtroppo incompleta, che ne ha dato Stanley Kubrik in *Eyes Wide Shut* il simulacro erotico è soppiantato dal sesso come inseguimento dell'atto gratificante. Solo così si disinnesca nel film incompiuto, l'effetto del simulacro notturno e femminile, che è inquietante, morboso, rischioso, dal punto di vista del protagonista.

Simulacri d'oggi

Ho sempre pensato che alcuni dei *Miti d'oggi*[50] di cui si è occupato Roland Barthes tra il 1954 e il 1956 ci indichino involontariamente (cioè probabilmente con effetto non previsto dal semiologo) il riconoscimento del simulacro. Ad esempio, il viso di Greta Garbo sembra a Barthes un archetipo fermo nel tempo grazie alla decisione dell'attrice di non mostrarsi più in pubblico, a un certo punto della sua vita, né sulla pellicola dal momento in cui quel viso avrebbe rischiato di perdere agli occhi dello spettatore le sue caratteristiche di archetipo asessuato o androgeno, universalmente attribuitegli: «La Garbo offriva una specie di idea platonica della creatura, e ciò appunto spiega come il suo viso sia quasi asessuato, senza per questo essere equivoco»[51]. Ora, in questo caso il viso di Greta Garbo, fermo nel tempo delle apparizioni cinematografiche, diventa un simulacro della seduzione enigmatica proprio perché il trascorrere degli anni allontana il modello dalla sua proiezione sullo schermo. È proprio l'effetto simulacro a creare il mito del femminile "alla" Garbo. Secondo Barthes, vi è un'opposizione fra queste caratteristiche e quelle del volto di Audrey Hepburn, che «non ha più nulla d'essenziale»[52], e in questa mancata essenzialità così come nella sua mutabilità morfologica sta, secondo me, la mancata attribuzione del valore del simulacro. È così che il viso di Greta Garbo risulta somigliante a un'assenza, sempre più credibile man mano che il tempo avanza. Mentre Audrey Hepburn rimette in discussione la somiglianza grazie alla mutabilità della presenza.

Un altro ottimo esempio di simulacro, riconosciuto in effetti e negli effetti per il ruolo che il pubblico gli attribuisce, è quello dello *jet-man*, più robot che eroe (dice Barthes, e noi in tempi da Iron man e altri super eroi, *Avengers* o *Defenders*, gli crediamo), appartenente «a una razza nuova dell'aviazione»[53] perché sfida la velocità senza renderla sensibile, fisso nella

---

50 Roland Barthes, *Mythologies*, Éditions du Seuil, Paris 1957; trad. it. di L. Lonzi, *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino (1974), 2010.

51 *Miti d'oggi*, cit., p. 63.

52 *Ibid.*, p. 64.

53 *Ibid.*, p. 90.

propria fisicità non eroica, che non ha bisogno di mostrare la sfida dell'attrito:

> continenza e temperanza, astinenza dai piaceri, vita comune, vestiario uniforme, tutto concorre alla mitologia dell'uomo-getto a manifestare la plasticità della carne, il suo assoggettamento a fini collettivi (d'altra parte pudicamente imprecisati), e tale sottomissione è offerta in sacrificio alla singolarità prestigiosa di una condizione umana[54].

Nella stessa prospettiva descritta da Barthes più di sessant'anni fa si pone oggi non solo il riconoscimento del simulacro come bene collettivo e bene di consumo a tutti i livelli, ma più nello specifico l'elezione dei super eroi, ad esempio del mito Marvel o DC, a figure familiari proprio perché investite delle stesse qualità inumane ma desiderabili del più semplice *jet-man* fra le mitologie della metà del secolo scorso. Come abbiamo già visto in precedenza, allo stesso ragionamento possiamo ricorrere a proposito di robot e androidi, riconoscibili come simulacri di un farsi umanità ma con poteri più ampi di quelli che normalmente gli uomini possiedono a tutti i livelli e in tutte le competenze psicofisiche. In tutti questi casi, dal *jet-man* ai super-eroi del fumetto e del cinema, fino ai robot e agli androidi robotizzati, il simulacro afferma e mette alla prova la propria differenza rispetto al modello uomo, collocandosi su un confine estremo, così che tanto più si integra gradualmente a livello sociale tanto più cresce il senso di estraneità che proviamo per il prototipo di una inumanità perturbante rispetto alla riconoscibilità dell'insieme del corpo umano.

L'uso delle protesi con la naturalezza di chi certo non nasconde la sostituzione dell'arto mancante, nel caso di veri eroi della nostra contemporaneità come l'atleta Bebe Vio, fa sì che l'effetto perturbante svanisca e con esso decada l'estraneità del simulacro. Alla figura di Bebe non possiamo che guardare con la sua stessa naturalezza di ragazza sorridente, profondamente umana e donna, nel momento in cui la inumanità perturbante del simulacro non entra in gioco e non può entrare in gioco proprio perché il modello espone anche la propria unicità. Per questo stesso motivo Bebe Vio non è un simulacro, perché mostra e dimostra la sua stessa mutabilità umana, ed è semmai uno splendido esempio a cui guardare.

---

54 *Ibid.*, p. 91.

Bibliografia

Agostino, *I soliloqui*, trad. it. di D. Gentili, Città Nuova Editrice, Roma 1997.
Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957; trad. it. di L. Lonzi, *Miti d'oggi*, Einaudi, (1974), Torino 2010.
Jean Baudrillard, *L'échange symbolique et la mort*, Paris, Éditions Gallimard, 1976; trad. it. di G. Mancuso, *Lo scambio simbolico e la morte*, Feltrinelli, Milano 2015.
Jean Baudrillard, *Cyberfilosofia*, Mimesis, Milano-Udine 2010.
Jean Baudrillard, *Simulacri e impostura. Bestie, Beaubourg e altri oggetti*, a cura di M. Brega, Milano, PGreco edizioni, 2016.
Piero Bigongiari, *Poesia italiana del Novecento*, tomo II, Milano Il Saggiatore 1980.
Andrea Camilleri, *La creatura del desiderio*, Skira, Ginevra-Milano 2013.
Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Les Éditions de Minuit, Paris 1969; trad. it. di M. De Stefanis, *Logica del senso*, Feltrinelli, Milano 1975.
Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Presses Universitaires de France, Paris 1968; trad. it. di G. Guglielmi, Raffaello Cortina Editore, Milano 1997.
Jacques Derrida, Maurizio Ferraris, *«Il gusto del segreto»*, Laterza, Roma-Bari 1997.
Tommaso Landolfi, *La moglie di Gogol*, Id., *Ombre*, Vallecchi, Firenze 1954.
Javier Marías, *Mala índole. Cuentos aceptados y aceptables*, Alfaguara, Madrid 2012.
Ian McEwan, *Machines Like Me*, trad. it. di S. Basso, *Macchine come me*, Einaudi, Torino 2019.
Mariangela Mistretta, *La donna che insegna ai robot a volerci bene*, in *La Repubblica*, n. 1142, 1 giugno 2019, pp. 23-28.
Ovidio Nasone Publio, *Metamorfosi*, con uno scritto di I. Calvino, a cura di P. Bernardini Marzolla, Einaudi, Torino 1979.
Platone, *Dialoghi*, versione di F. Acri, a cura di C. Carena, Einaudi ,Torino.
Federico Sgorbissa, «Faccia da androide», in *Mind*, n. 172, aprile 2019.
Leonardo Sinisgalli, *Furor mathematicus*, a cura di G. I. Bischi, Mondadori, Milano 2019.
Jean Starobinski, *La coscienza e i suoi antagonisti*, Edizioni Theoria, Roma-Napoli 1995.
Victor I. Stoichiță, *L'effetto Pigmalione: breve storia dei simulacri da Ovidio a Hitchcock*, a cura di A. Pino, trad. it. di B. Sforza, Il Saggiatore, Milano 2006.
Luigi Tassoni, Zanzotto dal simulacro all'oîkos, *«Semicerchio»*, LVIII-LIX, 1-2, 2018, pp. 30-35.
Luigi Tassoni, *Da Caravaggio a Kokoschka: confessioni e simulacri*, in Curcio M. (a cura di), *I fantasmi di Camilleri*, L'Harmattan, Budapest-Parigi 2017, pp. 87-102.
Luigi Tassoni, *I silenzi di Dante*, Pàtron, Bologna 2017.
Luigi Tassoni, *L'immagine del pensiero da Agostino a Derrida*, Mimesis, Milano-Udine 2017.

La *Visione oblita* (*Par.* XXIII, 50): memoria, oblio e scrittura nella *Commedia* di Dante

Mira MOCAN
Università Roma Tre

Abstract. In Dante's *Comedy* the themes of oblivion and cancellation assume a central role for the ideological and narrative structure of the poem, creating a substantial and complementary connection with the most important thematic nucleus of memory. Particularly in *Paradiso*, the entire semantic field of oblivion assumes very significant values, including metatextual ones, with reference to the extreme authorial attempt to describe a superhuman and ineffable reality. The present essay analyzes values such as of oblivion and cancellation, paying particular attention to canto XXIII of *Paradiso*.

Keywords: Dante, *Paradiso* XXIII, ineffability, memory, mystical related words.

1. «Dante, dans la *Divine Comédie*, est l'homme de mémoire qui traverse les règnes de l'au-delà, pour se charger de la mémoire des âmes damnées, en peine ou bienheureuses»[1]: così Harald Weinrich, che ha dedicato pagine fondamentali al poema dantesco quale grande *theatrum memoriae*[2] fondato sul ritorno e sul riuso di termini e immagini in contesti significativi, definiva la missione ultraterrena del personaggio e dell'*auctor* Dante. Tuttavia,

---

[1] Harald Weinrich, in *Débat*, nel volume *Poésie, mémoire et oubli*. Colloque de la Fondation Hugot du Collège de France réuni par Yves Bonnefoy (1997), Nino Aragno, Torino 2005, p. 23.

[2] Id., *La memoria di Dante*, Accademia della Crusca, Firenze 1994 (ora anche in *Il polso del tempo*, a cura di F. Bertoni, La Nuova Italia, Milano 1999, pp. 23-45).

proprio al cuore della perfetta architettura testuale della *Commedia* il tema della memoria sembra cedere il passo all'*oblio*, non solo a livello tematico, ma anche in prospettiva metatestuale: questa particolare forma di cancellazione si rivela strategia fondante per la costruzione del testo poetico e per la sua legittimazione retorica. La garanzia di veridicità e di verità, tanto dell'esperienza narrata quanto del testo che la veicola, sono affidate alla rappresentazione *in negativo* di un'obliterazione, di un'assenza che si fa *segno* sostitutivo della traccia mnemonica svanita o della parola che dovrebbe registrarla.

Il ricorso a tale strategia di rappresentazione paradossale è amplificata nel *Paradiso* e in particolare negli ultimi canti, dove si assiste a un vero e proprio *climax*: è infatti proprio attraverso la *retorica dell'oblio* che Dante afferma l'assoluta unicità della terza cantica e lo statuto di «poema sacro» (*Paradiso*, XXV 1) o «sacrato poema»[3] (*Paradiso* XXIII) del testo. A differenza dell'*Inferno* e del *Purgatorio*, la cui *actio* si svolge sì in luoghi inaccessibili in vita ai comuni mortali ma collocati comunque, secondo la precisa geografia dell'universo dantesco, sulla terra, nella terza cantica invece si percorrono delle regioni realmente ultraterrene: il viaggio si inoltra qui dapprima nei cieli eterei dell'universo tolemaico, per approdare a un "luogo"-non luogo al di fuori dell'universo creato, non più sensibile e percepibile, l'Empireo[4].

Il logos, nobile strumento di cui dispone il solo "animale razionale" fra tutte le creature, ha – come l'uomo – una doppia natura, spirituale e materiale, in quanto segno sensibile di un contenuto mentale: è quanto lo stesso Dante precisa all'inizio del trattato *De vulgari eloquentia*: «Hoc equidem signum est ipsum subiectum nobile de quo loquimur: nam *sensuale* quid est in quantum sonus est; *rationale* vero in quantum aliquid significare videtur ad placitum»[5]. Esso è perciò ontologicamente improprio a esprimere quello

---

[3] Cfr. Lucia Battaglia Ricci, *Scrittura sacra e "sacrato poema"*, in *Dante e la Bibbia*. Atti del Convegno internazionale (Firenze, 26-28 settembre 1986), a cura di G. Barblan, Olschki, Firenze 1988, pp. 295-321; S. Prandi, *Canto XXV. «Ritornerò poeta»*, in *Cento canti per cento anni*. III. *Paradiso*. 2. *Canti XVIII-XXXIII*, a cura di E. Malato e A. Mazzucchi, vol. III/2, Salerno editrice, Roma 2015, pp. 723-746.

[4] Una delle riflessioni più originali su questo elemento fondativo della *Commedia* è in Horia-Roman Patapievici, *Ochii Beatricei. Cum arăta cu adevărat lumea lui Dante?*, Humanitas, București 2004.

[5] Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*, I iii 3, in Id., *Rime, Vita Nova, De vulgari eloquentia* (= *Opere* I), a c. di C. Giunta, G. Gorni, M. Tavoni, Introduzione di M. Santagata, Mondadori, Milano 2011, p. 1154.

che varca i limiti del sovrasensibile: può solo circoscriverlo – come insegna una tradizione secolare posta sotto il segno della teologia apofatica o più in generale dell'esperienza mistica – in maniera irrimediabilmente indiretta[6], manifestando così anzitutto il proprio limite. Lo statuto testuale del *Paradiso* consiste dunque nel paradosso del *dire* ciò per cui non esiste parola, di pronunciare l'ineffabile[7].

L'autore Dante è ben consapevole della portata inaudita di una simile impresa, come anche delle impegnative implicazioni del ricorso al topos dell'ineffabilità che evoca, nella cultura medievale, soprattutto contesti di tenore mistico-sacrale. Non è un caso che i primi due canti del *Paradiso* siano occupati proprio da una delle più dense e impegnative riflessioni metapoetiche della letteratura di tutti i tempi, intesa a spiegare l'eccezionalità della cantica del *Paradiso*. «L'acqua ch'io prendo già mai non si corse» (*Paradiso*, II 7) avverte l'autore, dopo aver invitato i lettori muniti di sola «picciola barca» ad abbandonare il viaggio[8], e aver chiesto al nume della poesia di aiutarlo a trattenere sulla pagina «l'ombra del beato regno»[9] (*Paradiso*, I 23): il residuo, la traccia di un'esperienza sensoriale e intellettuale svanita nella sua essenza. Fin da queste pagine di *accessus* la visione paradisiaca è dunque posta sotto il segno della perdita, della cancellazione; come accade poi, circolarmente, in chiusura del poema: «Così la neve al sol si disigilla; / così al vento ne le foglie levi / si perdea la sentenza di Sibilla» (*Paradiso*, XXXIII vv. 64-66).

---

6 Cfr. Marco Ariani, «Introduzione al *Paradiso*», in *Rivista di studi danteschi*, 8 (2008), pp. 3-41; Id., *«Lux inaccessibilis». Metafore e teologia della luce nel «Paradiso» di Dante*, Aracne, Roma 2010.

7 Sul vasto tema dell'ineffabilità in Dante cfr. Manuela Colombo, *Dai mistici a Dante: il linguaggio dell'ineffabilità*, La Nuova Italia, Pavia 1987; Lino Pertile, *La punta del disio: semantica del desiderio nella* Commedia, Cadmo, Fiesole (Firenze) 2005; Giuseppe Ledda, *La guerra della lingua. Ineffabilità, retorica e narrativa nella «Commedia» di Dante*, Longo, Ravenna 2002; Id., *Teologia e retorica dell'ineffabilità nella* Commedia, in *Le teologie di Dante*. Atti del Convegno internazionale di Studi (Ravenna, 9 novembre 2013), a cura di G. Ledda, Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali, Ravenna 2015, pp. 261-292.

8 *Paradiso*, II 1-9: «O voi che siete in piccioletta barca, / desiderosi d'ascoltar, seguiti / dietro al mio legno che cantando varca, / tornate a riveder li vostri liti: / non vi mettete in pelago, ché forse, / perdendo me, rimarreste smarriti. / L'acqua ch'io prendo già mai non si corse; / Minerva spira, e conducemi Appollo,/ e nove Muse mi dimostran l'Orse».

9 *Paradiso*, I 22-27: «O divina virtù, se mi ti presti / tanto che l'ombra del beato regno / segnata nel mio capo io manifesti, / vedra' mi al piè del tuo diletto legno / venire, e coronarmi de le foglie / che la materia e tu mi farai degno».

I momenti in cui pienamente si compie tale paradosso del raccontare il vissuto attraverso ciò che si è cancellato, annunciato nei primi canti proemiali[10], si condensano infatti soprattutto nell'ultima parte della cantica, a partire dal momento in cui il viaggio celeste del personaggio varca il limite dei cieli dei pianeti e approda prima al cielo delle stelle fisse e finalmente all'Empireo: "luoghi" completamente avulsi dal tempo e dallo spazio, e da tutte le coordinate di percezione e di rappresentazione dell'uomo. È qui che il lettore si trova a "navigare" (per usare la stessa immagine dantesca[11]) attraverso raffigurazioni indirette, attraverso magnifiche e fulminanti similitudini che alludono a frammenti di un'esperienza indicibile.

2. Veniamo al luogo testuale su cui intendo brevemente fermarmi per illustrare tale strategia retorica dell'oblio della terza cantica della *Commedia*. Si tratta del passo in cui, in *Paradiso* XXIII, al pellegrino Dante è concesso di assistere al trionfo di Cristo e di Maria[12]. Il canto, come spesso i critici sottolineano, costituisce un «microtesto privilegiato nel quale si riflette la costruzione macrotestuale della *Commedia*»[13], in cui il personaggio assiste alla grande «sacra rappresentazione» del trionfo di Cristo e di Maria nel cielo delle stelle fisse[14]. Questa è raccontata al lettore attraverso un susseguirsi di similitudini (il canto ne è il più ricco, nella *Commedia*), il cui contenuto non è relativo tanto alla narrazione degli eventi esterni, quanto al tentativo dell'*agens* di vedere, e il corrispondente sforzo dell'*auctor* di esprimere

---

10 Cfr. anche *Paradiso*, I 4-9: «Nel ciel che più de la sua luce prende / fu' io, e vidi cose che ridire / né sa né può chi di là sù discende; / perché appressando sé al suo disire, / nostro intelletto si profonda tanto, che dietro la memoria non può ire». Si veda almeno Marco Ariani, «L'ombra dell'"altro sole": lettura del canto I del *Paradiso*», in *L'Alighieri*, 42 (2013), pp. 59-93.

11 Cfr. Corrado Bologna, *«La navicella del mio ingegno». Dante, nuovo Orfeo nel «casser de la mente»*, in *«Per beneficio e concordia di studio». Studi danteschi offerti a Enrico Malato per i suoi 80 anni*, a cura di A. Mazzucchi, Bertoncello Artigrafiche, Padova 2015, pp. 161-189.

12 Mi permetto di rinviare, per una lettura complessiva del canto e la relativa bibliografia, a Mira Mocan, *Canto XXIII: Vedere la «vera luce» nel cielo delle stelle fisse. Il trionfo di Cristo e Maria*, in *Cento canti per cento anni*. III. *Paradiso*. 2. *Canti XVIII-XXXIII*, cit., pp. 671-697.

13 Michelangelo Picone, «Miti, metafore e similitudini del *Paradiso*. Un esempio di lettura», in *Studi danteschi*, LXI, 1989, pp. 193-217, cit. a p. 207.

14 Cfr. Giorgio Varanini, *Il trionfo di Cristo e di Maria*, in *L'acceso strale. Saggi e ricerche sulla «Commedia»*, Federico e Ardia, Napoli 1984, pp. 175-194.

quanto ha visto, mentre «la narrazione sembra eclissarsi dietro la descrizione analogica dei referenti non diegetici»[15].

Tale sforzo riguarda il grado più sublime della visione, secondo solo all'ultimo contatto con il divino narrato in *Paradiso* XXXIII: il trionfo di Cristo in gloria. Si tratta letteralmente di una prima visione diretta di Dio, nell'ipostasi del Figlio. Non sorprende quindi che essa assuma le caratteristiche dell'estasi[16], dell'*excessus mentis*, espresso nei termini tecnici del linguaggio religioso:

> Come foco di nube si diserra
> per dilatarsi sì che non vi cape,
> e fuor di sua natura in giù s'atterra,
> la mente mia così, tra quelle dape
> fatta più grande, di sé stessa uscìo,
> e che si fesse rimembrar non sape.
> «Apri li occhi e riguarda qual son io;
> tu hai vedute cose, che possente
> se' fatto a sostener lo riso mio».
> Io era come quei che si risente
> di visïone oblita e che s'ingegna
> indarno di ridurlasi a la mente,
> quand' io udi' questa proferta, degna
> di tanto grato, che mai non si stingue
> del libro che 'l preterito rassegna.
> Se mo sonasser tutte quelle lingue
> che Polimnïa con le suore fero
> del latte lor dolcissimo più pingue,
> per aiutarmi, al millesmo del vero
> non si verria, cantando il santo riso
> e quanto il santo aspetto facea mero;
> e così, figurando il paradiso,
> convien saltar lo sacrato poema,
> come chi trova suo cammin riciso.

---

[15] Michelangelo Picone, *Miti, metafore e similitudini* cit., p. 194.

[16] Sull'ampio tema dell'*excessus mentis* in Dante cfr. Steven Botterill, *Dante and the Mystical tradition: Bernard of Clairvaux in the «Commedia»*, Cambridge University Press, Cambridge 1994; e, in prospettiva parzialmente diversa, Mira Mocan, *L'arca della mente. Riccardo di San Vittore nella* Commedia *di Dante*, Olschki, Firenze 2012.

Come si vede, nello spazio di sole otto terzine assistiamo a un vertiginoso succedersi fra due visioni, accompagnate ciascuna da una dichiarazione di ineffabilità e caratterizzate entrambe da una perdita, da un "vuoto" nella rappresentazione, in una magistrale dialettica fra memoria e oblio. La natura tuttavia di queste due cancellazioni non è identica: e anzi proprio la differenza fra le due modalità di "cancellare" è altamente significativa.

Per quanto riguarda la prima visione, essa ha, come già detto, una natura assolutamente eccezionale e unica, anticipando il contatto conclusivo, nella *Commedia*, con l'«amor che move 'l sole e l'altre stelle»: il viaggiatore celeste ha il privilegio di vedere Cristo direttamente[17], senza mediazioni. Questa esperienza è assimilata, in una delle più incisive fra le numerose similitudini del canto, al fulmine che si abbatte con violenza sulla terra: la similitudine è però chiamata a catturare non il contenuto della visione, inesprimibile, ma i suoi effetti sulle facoltà percettive e intellettuali del pellegrino. In altre parole, l'autore narra non ciò che ha visto, ma la perdita, l'obliterazione di ogni traccia mnemonica che possa trattenerne l'immagine, il segno; ciò che rimane è la *sensazione*, l'effetto dell'esperienza sulle *percezioni* e sugli *affetti* del poeta[18].

Ma è proprio tale *oblio* a certificare la natura *sovrumana* dell'esperienza descritta, dal momento che essa si situa letteralmente "al di fuori" naturali limiti della mente e della memoria. In questo senso, la violenta similitudine del fulmine è rivelatrice. Essa fa riferimento alle teorie fisiche medioevali fondate soprattutto sulla *Meteorologia* di Aristotele, ripresa da Alberto Magno, relative alla genesi del fulmine e del tuono[19], per cui il vapore caldo e secco, di natura ignea, compresso dai vapori freddi e umidi della nube, si dirigerebbe con violenza in basso, ribaltando la naturale tendenza del fuoco di andare verso l'alto, per sfuggire alla "prigionia" dell'acqua. L'incontro-scontro dei due elementi incompatibili fa compiere al fuoco un movimento

---

17 Pier Vincenzo Mengaldo, *Il Cristo trionfante* (*Paradiso* XXIII 1-69), in *Attraverso la poesia italiana. Analisi dei testi esemplari*, Carocci, Roma 2008, pp. 52-57.

18 Sulla semantica degli *affectus* nel pensiero del Medioevo cristiano cfr. Francesco Zambon, *Introduzione generale. Il problema dell'amore nel pensiero cristiano del XII secolo*, in *Trattati d'amore cristiani del XII secolo*, a cura di F. Zambon, Mondadori-Lorenzo Valla, Milano 2007, vol. I, pp. IX-XCIII, in part. p. XXX.

19 Giorgio Stabile, *Tuono. La percezione del fenomeno in Dante*, in Id., *Dante e la filosofia della natura*, cit., pp. 343-370; si veda anche Marco Ariani, «L'ombra dell'"altro sole": lettura del canto I del *Paradiso*», in *L'Alighieri*, 42 (2013), pp. 59-93.

letteralmente «*fuor di sua natura*»: così anche la trasformazione dell'*agens* Dante nel «trasumanar» possiede la radicalità del contatto fra due elementi non assimilabili, da cui consegue l'impossibilità di «significare» attraverso il linguaggio umano: «trasumanar significar per verba / non si porria» annunciava l'*auctor* già in *Paradiso*, I 70-71. Per questo Dante paragona il suo stato successivo, il "ritorno" in sé che segue l'estasi, a un risveglio in cui si conserva la consapevolezza del sogno, ma non il contenuto della «visione oblita», irrimediabilmente perduto, in un'analogia che anticipa, come già accennato, la visione ultimativa di *Paradiso*, XXXIII 58-66:

> *Qual è colüi che sognando vede,*
> *che dopo 'l sogno la passione impressa*
> *rimane, e l'altro a la mente non riede,*
>
> cotal son io, ché *quasi tutta cessa*
> *mia visïone*, e ancor mi distilla
> nel core il dolce che nacque da essa.
>
> Così la neve al sol si disigilla;
> così al vento ne le foglie levi
> si perdea la sentenza di Sibilla.

L'oblio è l'unico contenuto rappresentabile dell'esperienza sovrumana, nella più radicale esperienza di ineffabilità: quella in cui non mancano le parole, ma lo stesso terreno percettivo e memoriale dell'esperienza.

Il paradossale valore positivo di questo momento di *oblio* si rivela però immediatamente anche a livello narrativo, attraverso la metamorfosi qualitativa radicale della capacità visiva dantesca che ne consegue. Questa – attraverso un geniale meccanismo diegetico di spostamento – non riguarda l'immagine di Cristo, ovvero ciò che ha provocato l'*excessus mentis*, bensì la visione di Beatrice. Come la stessa «donna della mente» annuncia al finire dell'esperienza estatica, Dante è ora in grado di contemplare il suo sorriso[20]: «tu hai veduto cose che potente / sei fatto a sostener lo riso mio» (vv. 47-48). Nei due canti precedenti, infatti, il XXI e il XXII, Beatrice mostrava un volto serio, non sorridente[21], perché l'eccesso della sua bellezza avrebbe annichilito

---

[20] Cfr. Corrado Bologna, «Il "punto" che "vinse" Dante in Paradiso», in *Critica del testo*, 7/2 (2003), pp. 721-754; Claudio Villa, *Minerva e il riso di Beatrice*, in Ead., *La protervia di Beatrice. Studi per la biblioteca di Dante*, Sismel-Edizioni del Galluzzo, Firenze 2009. pp. 201-214.

[21] Si veda Giuseppe Ledda, «San Pier Damiano nel cielo di Saturno (Par., XXI)», in *L'Alighieri*,

le facoltà ancora troppo umane del pellegrino; ora invece il contatto diretto con il Dio incarnato ha reso possibile godere del suo riflesso, nel sorriso di Beatrice.

È tuttavia proprio a quest'ultimo che si collega il secondo momento di *oblio* e di *crisi*, che non è una crisi del personaggio (come la prima), bensì dell'autore, ed è espressa da una ulteriore "cancellazione": non dell'esperienza o della memoria (che anzi conserva il segno indelebile di tanta felicità), ma delle parole che potrebbero descriverla, della capacità dell'autore-Dante di raccontarla. Così, nel susseguirsi delle terzine relative alla visione di Cristo in gloria e al sorriso di Beatrice Dante mette in scena, in successione, i due tipi di ineffabilità[22] che aveva già teorizzato nel *Convivio* – in quel caso legati entrambi alla natura sovrumana della bellezza di Beatrice, di fronte alla quale la capacità espressiva del poeta rivela tutta la sua «insufficienza»[23]. In quel contesto Dante aveva precisamente distinto fra un'incapacità della parola per così dire "secondaria", laddove è il contenuto stesso dell'esperienza a essere al di fuori dei limiti dell'umano intelletto[24]: in quel caso la «materia» del dire rimane esclusa dalle capacità del pensiero razionale, del logos, e persino della rappresentazione immaginativa, manifestandosi solo in vestigia di ordine affettivo e sensoriale: «Quando ragionate sono le due ineffabilitadi di questa matera, conviensi procedere a ragionare le parole che narrano la mia insufficienza. Dico adunque che la mia insufficienza procede doppiamente, sì come doppiamente trascende l'altezza di costei […]. Ché *a me conviene lasciare per povertà d'intelletto molto di quello che è vero di lei*, e che quasi ne la mia mente raggia, la quale come corpo diafano riceve quello, non terminando»[25]. È questo il tipo di oblio, risultante nell'incapacità di esprimere il vissuto, narrato da Dante in *Paradiso* XXIII a proposito della visione di Cristo in gloria.

---

32 (2008), pp. 49-72.

22 Margherita De Bonfils Templer, «Le due "ineffabilitadi" del *Convivio*», in *Dante Studies*, 108 (1990), pp. 67-78.

23 Cfr. Corrado Bologna, Ars poetica *e* artista *nella* Commedia *dantesca (e dintorni)*, in *Da Dante a Berenson: sette secoli tra parole e immagini. Omaggio a Lucia Battaglia Ricci*, a c. di A. Pegoretti e C. Balbarini, Longo, Ravenna 2018.

24 Si veda Luigi Tassoni, *I silenzi di Dante*, Pàtron, Bologna 2016, pp. 65-67.

25 Sul ricorso alla filosofia aristotelica e alle categorie dell'ottica per spiegare questo tipo radicale di ineffabilità nel *Convivio* cfr. Mira Mocan, *La trasparenza e il riflesso. Sull'«alta fantasia» in Dante e nel pensiero Medievale*, Bruno Mondadori, Milano 2007, pp. 152-155.

C'è poi l'impossibilità di *dire* vera e propria, derivata dall'insufficienza del linguaggio e delle capacità espressive dell'*auctor*, inadeguate a rappresentare propriamente qualcosa che però possiede una traccia memoriale, è oggetto e contenuto del pensiero: «Poi quando dico: *E di quel che s'intende*, dico che non pur a quello che lo mio intelletto non sostiene, ma eziandio a quello che io intendo sufficiente [non sono], però che *la lingua mia non è di tanta facundia che dire potesse ciò che nel pensiero mio se ne ragiona*; per che è da vedere che, a rispetto de la veritade, poco fia quello che dirà»[26]. Questo è il tipo di "cancellazione" provocato dalla bellezza del sorriso di Beatrice, che oblitera la possibilità di trasferire il vissuto in parola.

Non a caso in questo luogo di *Paradiso* XXIII si innesta una delle più alte e drammatiche riflessioni del poeta sul suo stesso fare poesia – forse proprio la riflessione centrale in tal senso di tutto il poema – dove, nei vv. 55-69, per la prima volta la *Commedia* si rivela nella sua natura «sacra»:

e così, figurando il paradiso,
convien *saltar* lo *sacrato poema*,
come chi trova suo cammin riciso.

Il sintagma «sacrato poema» (v. 62) anticipa la celebre espressione «poema sacro» nei primi versi del canto XXV, e comunica al lettore che si trova di fronte a un'impresa autoriale senza pari: un testo narrativo, poetico, che rappresenta la verità nella sua essenza, e perciò può fregiarsi di uno statuto assimilabile ai testi «sacri». Tale dichiarazione di eccezionalità, la più estrema pensabile per un'opera in volgare, assimila e supera, ridefinendole, non solo le precedenti intitolazioni del poema stesso come *comedìa* (sulle cui

---

[26] Dante Alighieri, *Convivio*, III iv 1-3; il passo chiarisce quanto affermato prima, in III iii 13-15: «E dico 'move sovente cose che fanno disviare lo 'ntelletto'. E veramente dico; però che li miei pensieri, di costei ragionando, molte fiate voleano cose conchiudere di lei che io non le potea intendere, e smarrivami, sì che quasi parea di fuori alienato: come chi guarda col viso con[tra] una retta linea, prima vede le cose prossime chiaramente; poi, procedendo, meno le vede chiare; poi, più oltre, dubita; poi, massimamente oltre procedendo, lo viso disgiunto nulla vede. E quest'è l'una ineffabilitade di quello che io per tema ho preso; e consequentemente narro l'altra, quando dico: *Lo suo parlare*. E dico che li miei pensieri - che sono parlare d'Amore - 'sonan sì dolci', che la mia anima, cioè lo mio affetto, arde di potere ciò con la lingua narrare; e perchè dire nol posso, dico che l'anima se ne lamenta dicendo: *lassa! ch'io non son possente*. E questa è l'altra ineffabilitade; cioè che la lingua non è di quello che lo 'ntelletto vede compiutamente seguace. E dico *l'anima ch'ascolta e che lo sente*: 'ascoltare', quanto a le parole, e 'sentire', quanto a la dolcezza del suono» (in Dante Alighieri, *Opere*, edizione diretta da M. Santagata, II, Mondadori, Milano 2014, p. 392 e 390).

note il poeta «giurava» in *Inferno* XVI, 128), ma anche tutto ciò che la più alta tradizione classica, con la quale pure Dante si misura quando utilizza il termine *poema*, ha mai potuto creare (compresa dunque l'«alta tragedìa» [*Inf.* XX, 13] della sua prima guida, Virgilio)[27]. Da questo punto in poi, il testo di Dante è unico: il solo a inoltrarsi su quell'«acqua» che «giammai non si corse» evocata al principio della cantica (*Par.*, II 7). Il «salto» del poema, declinazione estrema della «metafora viatoria»[28] su cui si impernia il testo intero, annuncia dunque anche il passaggio definitivo dalla *comedìa* al «poema sacro» e cristiano.

Lo spessore della riflessione metapoetica in cui si incastona il sintagma «sacrato poema» è segnalato ancora una volta proprio dall'associazione al topos dell'ineffabilità, alla cancellazione, della quale il *salto* rappresenta il referente iconico, il «correlativo oggettivo» che esprime la rinuncia alla rappresentazione diretta. Il suono delle parole che dichiarano l'indicibilità del *Paradiso* sostituisce, letteralmente, qualcosa che rimane inaccessibile alla lingua, ovvero la descrizione dell'essere nella sua sostanza, reso sensibile nella bellezza del «riso» di Beatrice. Per questo motivo qui, nel momento stesso in cui il testo «salta», si dà un nome al gesto creativo del poeta, «figurare il paradiso»: un «ossimoro poetico in cui Dante segna […] la paradossale inadeguatezza di una scrittura che nel darsi come mezzo inefficiente dota sé stessa delle ragioni cogenti della sua stessa esistenza quale segnatura figurativa dell'infigurabile»[29]. Solo nell'intensità di tale dichiarazione paradossale può svelarsi la novità dell'alta impresa poetica dantesca: dare immagine, *figura*, a quanto per definizione trascende la parola, dal momento che ne costituisce l'origine e la sostanza.

---

[27] Cfr. Lucia Battaglia Ricci, *Scrittura sacra e "sacrato poema"*, in *Dante e la Bibbia*. Atti del Convegno internazionale (Firenze, 26-28 settembre 1986), a cura di G. Barblan, Olschki, Firenze 1988, pp. 295-321; Roberto Mercuri, *La «Commedia» di Dante: dall'«alta tragedìa» al «poema sacro»*, in *Letture classensi*, XVII, a cura di N. Mineo, Longo, Ravenna 1988, pp. 113-129; Id., *Comedía*, in *Letteratura Italiana*, diretta da A. Asor Rosa, *Le Opere*, I, *Dalle Origini al Cinquecento*, Einaudi, Torino 1992.

[28] Michelangelo Picone, *Miti, metafore e similitudini*, cit., pp. 200-201.

[29] Così Marco Ariani, *Nota su «figurando il Paradiso» («Par.» XXIII, 61):* umbra lucis, lux infigurabilis, in *La parola e l'immagine. Studi in onore di Gianni Venturi*, a cura di M. Ariani, A. Bruni, A. Dolfi, A. Gareffi, Olschki, Firenze 2011, pp. 49-63, cit. a p. 51.

Un'aggiunta bandelliana: la paura di Giulietta

Corina ANTON
Università di Bucarest

Abstract. The Renaissance novella was a genre prone to include extreme literary experiments. Such was the case of Matteo Bandello's re-imaging of Luigi Da Porto's novella dealing with the famed story of Romeo and Juliet. Bandello included a new episode, *i.e.* a panic attack suffered by the feminine character before ingesting the potion and having hallucinatory visions of Tybalt's corpse. In this article I examine the meaning of this macabre insertion, aiming to reinterpret the vast literary topic of the nocturnal apparitions of the dead.

Keywords: Renaissance novella, Matteo Bandello, Romeo and Juliet, fear, macabre.

Sui rapporti tra le versioni di Luigi Da Porto e Matteo Bandello della celeberrima novella di Romeo e Giulietta ci sarebbe molto da dire, e lo si è anche detto: alla bibliografia sull'argomento anno dopo anno si aggiungono nuovi valorosi contributi[1]. Senza dunque pretendere di esaudire tale generoso campo di ricerca o di tirare ferme conclusioni, il presente contributo analizzerà un brevissimo brano presente nella versione bandelliana e assente invece da quella daportiana: si tratta del momento in

[1] V. la bibliografia allegata all'*Introduzione* al volume *Novelle italiane. Il Cinquecento*, scelta dei testi, introduzione, note e commenti di M. Ciccuto, Garzanti, Milano 1995, p. XXXIII per Da Porto e quella ancor più cospicua per Bandello, pp. XXXV-XXXVIII. Una bibliografia recente si trova nell'edizione delle *Novelle* di Bandello curata da E. Menetti, BUR, Milano 2011, pp. 65-74. Da consultare inoltre Daria Perocco, *La prima Giulietta.* Edizione critica e commentata delle novelle *Giulietta e Romeo* di Luigi Da Porto e Matteo Maria Bandello, Franco Angeli, Milano 2017.

cui Giulietta, prima di ingerire la polvere che la dovrebbe riportare tra le braccia di Romeo (il motivo K1862. *Death feigned to meet lover*, nell'*Index* di Stith Thompson)[2], subisce un attacco di panico causato dalla prospettiva di trascorrere una notte e un giorno nella tomba degli avi, vicino al cadavere del cugino Tebaldo.

Di svolgimento assai diverso è la fondamentale scena della pozione, nei due autori, così come di diversa natura è l'imprescindibile rapporto con il maestro Boccaccio. Essa è preceduta dall'episodio dell'incontro con fra Lorenzo che, mentre offre alla giovane la propria soluzione al confuso caso, interroga Giulietta sui limiti del suo coraggio. È questa domanda che dà il tono agli eventi successivi. «[…] Ma dimmi, non temerai del corpo di Tebaldo tuo cugino, che poco ha che ivi entro fue seppellito?», chiede il frate daportiano alla ragazza, la quale «già tutta lieta» risponde: «Padre, se io per tal via pervenir dovessi a Romeo, senza tema ardirei di passar per lo inferno»[3]. Questa risposta verrà poi confermata dall'atteggiamento della giovane, dalla sua risolutezza e dalla sua temerarietà nel corso della scena della pozione:

1. Giulietta, fingendo di avere sete, si fa portare dell'acqua da una sua giovane e fidata fante;
2. dissolve la polvere fingendo di voler rinfrescarsi e la beve in presenza della fante e di una zia, dichiarando che suo padre non le darà marito contro il suo volere;
3. spegne la luce e, fingendo (di nuovo!) qualche bisogno naturale, si veste, si stende sul letto come un cadavere, con le mani in croce, e aspetta l'effetto.

La Giulietta daportiana si rivela una maestra della simulazione. Notevoli la determinatezza e il sangue freddo con cui segue le istruzioni del frate, memorabili la fierezza con cui dichiara la propria volontà su quella del padre («Mio padre per certo contra mio volere non mi darà marito, s'io potrò»), la risolutezza con cui ingerisce la pozione («*tutta la si bebbe*») e

---

2 Stith Thompson, *Motif-Index of Folk-Literature: A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books, and Local Legends*, Bloomington, Indiana 1955-1958.

3 Luigi Da Porto, *La Giulietta*, in *Novelle italiane, Il Cinquecento,* cit., pp. 109-110.

soprattutto il gesto teatrale con cui sistema il proprio corpo in attesa della finta morte: «tutta de' suoi panni si rivestì; e *tornata nel letto*, come s'avesse creduto morire, così *compose sopra quello il corpo suo meglio che ella seppe*; e le mani sopra il petto poste in croce, *aspettava* che 'l beveraggio operasse, il qual poco oltre due ore stette a *renderla come morta*»[4].

Impossibile non ricordare la maestosa scena della morte della Ghismunda boccacciana (IV 1) nel momento in cui, contestata l'autorità del padre assassino, beve il veleno: «senza alcuna paura postavi la bocca, *tutta la bevve* e bevutala con la coppa in mano *se ne salí sopra il suo letto*, e *quanto piú onestamente seppe compose il corpo suo sopra quello* e al suo cuore accostò quello del morto amante: e senza dire alcuna cosa *aspettava la morte*»[5]. Il personaggio daportiano emula Ghismunda in quanto ribelle al dominio paterno sopra le proprie scelte sentimentali e amorose; ed è in questo omaggio alla tragica figura dell'eroina boccacciana che l'autore prefigura l'esito della vicenda: senza saperlo, in realtà Giulietta si prepara alla morte.

Di derivazione boccacciana sono pure i testimoni della scena, incapaci di capire la tragedia che si sta svolgendo sotto i loro occhi (ma le «damigelle» che piangono «da compassion vinte»[6] vengono sostituite da due donne «di grossa pasta»[7], che dopo registrato senza nessuna reazione le parole della giovane tornano a dormire).

Ben diversa è l'impostazione di Bandello, ma tipica della sua estetica: «– Dimmi, figliuola, non averai tu paura di tuo cugino Tebaldo, che è cosí poco tempo che fu ucciso, e ne l'arca ove posta sarai giace e *deve fieramente putire*? – Padre mio, – rispose l'animosa giovane, – di questo non vi caglia, ché se per passar per mezzo le penaci pene de l'inferno io credessi trovar Romeo, io nulla temerei quel fuoco eternale»[8]. Una sola, ma fondamentale differenza tra il testo daportiano e la riscrittura bandelliana: il dettaglio

---

[4] *Ibid.*, p. 111.

[5] Giovanni Boccaccio, *Decameron,* vol. I, nuova edizione rivista e aggiornata a cura di V. Branca, Einaudi, Torino 1992, p. 485.

[6] *Ibid.*, pp. 484-485.

[7] Luigi Da Porto, *La Giulietta,* cit., p. 111.

[8] Matteo Bandello, *Novella nona (la seconda parte)*, in *La novella italiana del Rinascimento. Nuvela italiană din Renaștere,* traducere din italiană de F. Chirițescu și C. Anton, ediție și note de C. Anton, cu o prefață de N. Ordine, Humanitas, București 2007, p. 318.

realistico e morboso aggiunto sull'odore nauseabondo del cadavere, che ha all'interno del testo una sua logica narrativa, in quanto scatena, alcune ore più tardi, il terrore notturno di Giulietta. La scena della pozione ha perciò il seguente svolgimento:

1. Giulietta mette vicino al letto un bicchiere d'acqua senza che se ne avveda la vecchia fante che dormiva con lei, la quale non si sveglierà che la mattina: il testimone ignaro boccacciano viene quindi eliminato a favore dell'enfasi sul discorso introspettivo;
2. di notte i pensieri cominciano a tormentarla, per cui le si affaccia l'immagine notturna di Tebaldo;
3. esprime la sua paura dei morti in un soliloquio;
4. colta dal panico, sta per buttare via la polvere, ma alla fine l'amore vince, beve la pozione e si addormenta.

La scena viene rielaborata da Bandello in maniera da concedere spazio al gusto per l'orrore, il macabro e il raccapricciante che caratterizza le sue novelle tragiche. Nell'intenso momento in cui Giulietta comincia a pensare al cadavere «sanguinolente»[9] del cugino si concentra la tensione della protagonista in preda a un accesso di necrofobia (forte paura dei cadaveri), in cui emergono anche altre sue fobie legate a un catalogo dell'orrore: la scolecifobia (paura dei vermi), l'ofidiofobia (paura dei serpenti) e la tafofobia (paura di essere sepolti vivi)[10]. La descrizione dell'insonnia, della crescente ansietà, del panico della giovane, il tentativo di introspezione concretizzato nel soliloquio della ragazza costituiscono un tour de force della scrittura bandelliana.

La scena della visione notturna del cadavere di Tebaldo si inserisce in una prolifica tradizione letteraria di donne conturbate da inquietanti visioni o sogni di mariti o amanti che annunciano la propria morte (E300. *Friendly return from the dead*, nell'*Index* di Thompson). Uomini defunti appaiono di notte per chiedere una degna sepoltura, per indicare l'identità dell'omicida o semplicemente per confermare alle partner i funesti presagi circa un

---

[9] *Ibid.*, p. 320.

[10] Andrew M. Colman, *A Dictionary of Psychology*, Oxford, OUP, 2003, pp. 804-824. Per la denominazione delle fobie in italiano v. http://www.ambulatoriodipsicologia.it/wp-content/uploads/2008/12/dizionario%20delle%20fobie.pdf, consultato il 28/04/2020.

ritorno che non avverrà mai più (si tratta dei motivi, spesso interconnessi, E310. *Dead lover's friendly return,* E321. *Dead husband's friendly return,* E235.2. *Ghost returns to demand proper burial*, E231. *Return from dead to reveal murder*)[11]. Il loro aspetto fisico è inquietantemente mutato: pallidi, esangui e vestiti di stracci, con la loro apparizione provocano tristezza, dolore, angoscia e confermano la premonizione di una separazione definitiva.

Influentissimo nella letteratura medievale l'episodio ovidiano delle *Metamorfosi* in cui Morfeo assume le sembianze di Ceìce per comunicare alla moglie Alcïone che questi si era annegato: «in tal guisa / Lurido, esangue, e senza veste al letto / S'affacciò della misera consorte. / Umida avea la barba, e giù pareva / L'onda stillar dalle inzuppate chiome. / Ei sul letto chinandosi, e dagli occhi / Pianto versando: ah! in fioca voce esclama: / Di', riconosci, Alcïone diletta, / Il tuo Ceìce, o trasformato e guasto / È dalla morte il mio sembiante?»[12]. L'episodio concentra le costanti delle apparizioni spettrali oniriche: la mestizia del morto, il senso di desolazione infuso dalle sue mutate fattezze, il suo bisogno di riconoscimento e di memoria.

Tale fecondo topos si riscontra in varie opere di Boccaccio, che ne fu particolarmente interessato. Così nell'*Elegia di madonna Fiammetta*, opera, come ben si sa, intrisa di accenti elegiaci ovidiani: «furono assai di quelle volte che egli il mi parea vedere in vilissimi vestimenti vestito, tutto non so di che macchie oscurissime maculato, pallido e pauroso, e come se cacciato fosse, inverso me gridare: "Aiutami!". Altre, mi pareva udir parlare a più persone della sua morte; e tal volta fu ch'io mel vidi morto davanti, e in altre molte e varie forme a me spiacenti»[13]. Fiammetta attribuisce la prolungata mancanza di notizie alla possibile morte dell'amante. L'apparizione spettrale più famosa si trova però nel *Decameron*, nella strana e macabra novella del vaso di basilico (IV 5), dove Lisabetta da Messina sogna l'amato, che le si presenta per additare i suoi omicidi e per indicarle il luogo dove si trova il suo cadavere:

> Avvenne una notte che, avendo costei molto pianto Lorenzo che non tornava ed essendosi alla fine piagnendo addormentata, Lorenzo

---

[11] S. Thompson, *Motif-Index*, cit.

[12] Ovidio, *Le metamorfosi*, volume II, libro XI, versione di C. Bondi, aggiuntivi gli argomenti dell'Anguillari, Dalla Stamperia Francese, Napoli 1826, p. 129.

[13] Giovanni Boccaccio, *L'elegia di madonna Fiammetta* con le chiose inedite, a cura di V. Pernicone, Gius. Laterza & Figli, Bari 1939, cap. III, p. 55.

> l'apparve nel sonno, pallido e tutto rabbuffato e co' panni tutti stracciati e fracidi, e parvele che egli dicesse: «O Lisabetta, tu non mi fai altro che chiamare e della mia lunga dimora t'attristi e me con le tue lagrime fieramente accusi; e per ciò sappi che io non posso piú ritornarci, per ciò che l'ultimo dì che tu mi vedesti i tuoi fratelli m'uccisono.» E disegnatole il luogo dove sotterrato l'aveano, le disse che piú noi chiamasse né l'aspettasse, e disparve[14].

Tra Lisabetta e Lorenzo esiste una comunicazione incessante, che conduce anche alla morte di lei, dopo un lungo percorso fatto di lagrime versate in silenzio sopra un vaso in cui si trova la testa della vittima. Ma nella cornice del *Decameron* Boccaccio opera anche una reinterpretazione dell'apparizione spettrale, spostando il focus dalla disponibilità del vivo a esaudire il desiderio di sepoltura o di vendetta del defunto all'orrore che l'apparizione del medesimo provoca. In tale caso, la comunicazione che trascende il confine tra la vita e la morte viene abolita: uno vorrebbe non avere niente a che fare con lo scomparso, la cui forma alterata è fonte di disgusto e sgomento. Così Pampinea descrive la paura provocata dai terrificanti fantasmi che popolano la sua casa:

> E se alle nostre case torniamo, non so se a voi cosí come a me addiviene: io, di molta famiglia, niuna altra persona in quella se non la mia fante trovando, impaurisco e quasi tutti i capelli addosso mi sento arricciare, e parmi, dovunque io vado o dimoro per quella, l'ombre di coloro che sono trapassati vedere, e non con quegli visi che io soleva, ma con una vista orribile non so donde in loro nuovamente venuta spaventarmi[15].

La morte si configura come un'inquietante presenza capace di rendere estranee le persone e gli ambiti più familiari: il morto diventa Altro, figura di un'alterità minacciosa ed estraniante.

Non un sogno, bensì un'allucinazione, un intenso momento di delirio macabro: così anche in Bandello, dove Giulietta ricrea mentalmente il cadavere di Tebaldo, il quale le procura un insopportabile sgomento. La ragazza si accorge all'improvviso dell'orrore presupposto dall'idea di violare lo spazio tabù destinato ai defunti. Bandello rende lo stato di

[14] Id., *Decameron,* vol. I, cit., p. 529. Per un'analisi dell'episodio, v. Elisabetta Menetti, *Il Decameron fantastico,* Clueb, Bologna 1994, pp. 115-118.

[15] Giovanni Boccaccio, *Decameron,* vol. I, cit., p. 34.

confusione e le esitazioni della giovane in una gradazione che sotto l'impulso dell'immaginazione s'intensifica dalla semplice inquietudine («varii pensieri per l'animo ravvolgendo»[16]) all'esasperazione parossistica («in strani e varii pensieri farneticando»[17]). Il narratore si avvale degli strumenti linguistici tipici della modalità epistemica, attraverso cui il parlante esprime dubbio, timore e incertezza: «varii pensieri per l'animo ravvolgendo»; «se le cominciò a rappresentar ne la imaginazion Tebaldo»; «pensando che»; «parendole tratto tratto»; «stette alquanto che non sapeva che farsi»[18]; «pauroso pensiero»; «mille abominevoli cose imaginando»; «quasi si deliberò»; «andava in strani e varii pensieri farneticando»; «[qualche pensiero] l'invitava»; «altri [pensieri] le proponevano mille casi perigliosi a la mente»; «poi che buona pezza ebbe chimerizzato»; «cacciati i contrarii pensieri»[19].

Si nota perciò l'uso, singolare o ripetuto, di verbi modalizzanti epistemici quali *pensare, immaginare* e *parere,* e dei nomi *pensiero* e *immaginazione*. Il *pensiero,* sostantivo centrale in questo brano volto appunto a svelare l'interiorità di Giulietta, è accompagnato da epiteti che spaziano da *vario* («varii pensieri», con un'ulteriore ripresa) a *pauroso* («pauroso pensiero») e *strano* («strani e varii pensieri»), fino a *contrario*, nel momento della risoluzione finale («cacciati i contrarii pensieri»). Particolarmente efficace dal punto di vista dell'effetto stilistico è la ripetizione identica dal punto di vista semantico, seppure con una leggera variazione lessicale, dell'iperbole «mille abominevoli cose» / «mille casi perigliosi»[20]. Gli epiteti sono attinenti al lessico della paura, del pericolo e dell'orrore: «pauroso», «abominevole», «periglioso». Due verbi suggeriscono soprattutto la confusione mentale della ragazza, risultata da un eccesso di immaginazione: *farneticare*, che il vocabolario Treccani definisce come «parlare a sproposito, in modo sconclusionato, per febbre o per essere in uno stato confusionale»[21] e *chimerizzare,* che sta per «fantasticare, creare delle chimere»[22], dove *chimera* nel

[16] Matteo Bandello, *Novella nona,* cit., p. 320.
[17] *Ibid*., p. 322.
[18] *Ibid*., p. 320.
[19] *Ibid*., p. 322.
[20] *Ibid*.
[21] http://www.treccani.it/vocabolario/farneticare/, consultato il 12 settembre 2019.
[22] http://www.treccani.it/vocabolario/chimerizzare, consultato il 12 settembre 2019.

senso figurato significa «idea senza fondamento, sogno vano, fantasticheria strana, utopia»[23].

Nell'intenso soliloquio di Giulietta, consistente in una serie di sette interrogative marcate di tipo retorico, che danno voce al suo turbamento, si ha un climax nella transizione dalle prime brevi interrogative rapide («Oimè, che voglio io fare? Ove voglio lasciarmi porre?»[24]) a quella più elaborata finale: «Non ho io poi sentito dir tante e tante volte che molte spaventevoli cose di notte sono avvenute non che dentro a sepolture ma ne le chiese e cimiteri?»[25]. Il soliloquio esordisce con «oimè», un'interiezione le cui varianti *ahi, ahimè, ohimè* e simili nella tradizione novellistica inaugurata da Boccaccio introducono monologhi o battute esprimenti la disperazione e il dolore del parlante[26]. L'indecisione, lo spavento, il caos mentale della giovane vengono resi tramite l'uso del futuro dubitativo («che sarà di me?»[27]; «potrò sofferire»[28], ulteriormente ripetuto), del modale *volere* al presente («voglio io fare», «voglio lasciarmi porre»), di un insistito uso del congiuntivo («se […] mi destassi, prima che […] vengano»[29]; «non siano», «mi stiano», «mi tocchino»[30]), nonché della locuzione avverbiale epistemica «per sorte»[31]. Efficace la dittologia: «temo e aborrisco»[32], volta a indicare il disgusto della giovane nei confronti del bestiario mortuario. Si notano la ripetizione «tante e tante volte»[33] e l'uso iperbolico di *mille*, presente ben quattro volte nel brano per indicare un numero sopraffacente di pericoli («in mille pezzi smembrata»[34]; «mille vermini»; «mille abominevoli cose»; «mille casi perigliosi»[35]).

---

23 http://www.treccani.it/vocabolario/chimera, consultato il 12 settembre 2019.

24 Matteo Bandello, *Novella nona,* cit., p. 320.

25 *Ibid.*, p. 322.

26 Giovanni Boccaccio, *Decameron*, vol. I, cit.: «Ahi! dolcissimo albergo di tutti i miei piaceri» (IV 1), p. 483; «Oimè, misera me! a cui ho io cotanti anni portato cotanto amore?» (III 6), p. 385.

27 Matteo Bandello, *Novella nona,* cit., p. 320.

28 *Ibid.*, pp. 320-322.

29 *Ibid.*, p. 320.

30 *Ibid.*, p. 322.

31 *Ibid.*, p. 320.

32 *Ibid.*, p. 322

33 *Ibid*.

34 *Ibid.*, p. 320.

35 *Ibid.*, p. 322.

La paura è un'esperienza che coinvolge più sensi: la vista, il tatto e soprattutto l'olfatto. A quest'ultimo, all'epoca considerato un senso più connesso alla parte istintuale e animalesca dell'uomo che alla sua parte razionale[36], si dà maggior spazio: di notte, l'osservazione crudelmente realistica di fra Lorenzo riferita al cadavere di Tebaldo riemerge dal subconscio di Giulietta, la quale, incapace di tollerare qualsiasi «tristo odore»[37], comincia ad avere dei dubbi sulla propria capacità di sopportare il «gran puzzo che deve rendere il guasto corpo di Tebaldo»[38]. A livello lessicale, ci si avvale di un repertorio boccacciano nonché dantesco. *Fieramente* è un avverbio che compare due volte in Boccaccio in associazione al verbo *putire*: «non putisse così fieramente» (II 5)[39], «la bocca ti pute fieramente» (VII 9)[40], nonché in altri contesti per indicare un eccesso in senso negativo. Il «gran puzzo» è espressione di derivazione dantesca (*Inf.* IX, v. 31), dove compare tale e quale con riferimento al miasma della palude infernale, mentre il vocabolo *puzzo* viene riferito a «le marcite membra» (*Inf.* XXIX, vv. 50-51) e in genere al fetore che accompagna Dante nel suo percorso infernale (*Inf.* XI, v. 5)[41]. Risentono dell'influenza dantesca e boccacciana anche le descrizioni delle reazioni fisiologiche legate alla paura, quali il tremore, il freddo, la piloerezione: «le venne un freddo per il corpo, e di modo tutti i peli se le arricciarono a dosso che oppressa da la paura tremava come una foglia al vento»[42], scrive Bandello, mentre in Dante si legge: «Già mi sentia tutti arricciar li peli / de la paura» (*Inf.* XXIII, vv. 19-20) e in Boccaccio: «quasi tutti i capelli addosso mi sento arricciare»[43]. Anche la diaforesi («se le sparse per tutte le membra un gelato sudore»[44]) è presente in Dante: «de lo spavento / la mente di sudore ancor mi bagna» (*Inf.* III, vv. 131-132). Giulietta compie, seppur mentalmente, una discesa nel regno dei

36 Alessandro Gusman, *Antropologia dell'olfatto*, Laterza, Bari 2004, pp. 90-112.
37 Matteo Bandello, *Novella nona*, cit., p. 322.
38 *Ibid.*, pp. 320-322.
39 Giovanni Boccaccio, *Decameron*, vol. I, cit., p. 194.
40 *Ibid.*, vol. II, cit., p. 870.
41 L'edizione di riferimento è Dante Alighieri, *Commedia. Inferno*, a cura di E. Pasquini e A. Quaglio, Garzanti, Milano 2001.
42 Matteo Bandello, *Novella nona*, cit., p. 320.
43 Giovanni Boccaccio, *Decameron*, vol. I, cit., p. 34.
44 Matteo Bandello, *Novella nona*, cit., p. 320.

morti, che le si presenta appunto come un inferno olfattivo, ma la sua catabasi non ha niente di catartico e di rivelatorio.

L'allucinazione si scatena con l'immagine visiva del cadavere insanguinato di Tebaldo («del modo che veduto l'aveva ferito ne la gola, tutto sanguinolente»[45]), seguita da quella di «tanti corpi di morti e tante ignude ossa»[46]. A ciò si aggiungono le immagini tattili («parendole tratto tratto che ella da quei morti fosse in mille pezzi smembrata»[47]) congiunte a un bestiario infernale («alcuno serpe e mille vermini»[48]). Bandello riesce dunque a condensare in un brano relativamente breve un intero repertorio *noir*, con tanto di ubicazione (tomba, cimitero, chiesa), di bestiario (vermi, serpenti) e sensazioni fisiche di paura (tremore, diaforesi, piloerezione).

A giusta ragione ha notato la critica che per Bandello ricorrere alla descrizione orrorosa di corpi straziati fa parte della sua strategia di produzione di opere tragiche, ispirata al modello senecano, nonché alle opere dei novellieri moderni[49]. Nel quinto capitolo del suo documentatissimo studio dedicato alla rappresentazione della corporeità grottesca e macabra in Bandello, Elisabetta Menetti mette in evidenza il ruolo della raffigurazione di cadaveri smembrati, mutilati e orrendi. Nella novella II 24, la bellezza in vita di una donna viene contrapposta all'orrenda deformazione prodotta dalla morte, in un'alternanza tra il lessico d'amore cortigiano e quello dantesco. Nella novella I 42, un cavaliere viene torturato a morte dalla moglie, che lo riduce in un mucchio informe di carne e sangue. Nella novella III 52, in cui una donna tradita si procura l'aborto, Bandello si spinge in zone dell'orrore difficilmente immaginabili[50].

Rispetto a tali immagini di violenza fisica esasperata, parossistica, la sfuggente visione del corpo insanguinato di Tebaldo pare quasi rassicurante. Eppure vi è la morte violenta in seguito a un conflitto che coinvolge due famiglie, generazione dopo generazione, e vi è la paralizzante paura di Giulietta di trovarsi nella tomba dei suoi avi, tanti dei quali sono morti in

---

45 *Ibid.*
46 *Ibid.*
47 *Ibid.*
48 *Ibid.*, p. 322.
49 Elisabetta Menetti, *Enormi e disoneste: le novelle di Matteo Bandello*, Carocci, Roma 2005, p. 161.
50 *Ibid.*, pp. 161-166.

seguito al detto conflitto («in diverse mischie […] molti ci morirono così di Montecchi e Capelletti»[51]). L'apparizione del cadavere di Tebaldo echeggia il fascino orroroso dell'autore per i corpi mutilati quale espressione visibile della violenza e dell'irrazionalità che governano la vita umana e che conducono alla distruzione e alla morte. A differenza della novella di Da Porto, dove «la lunga nimistà […] per la misera e pietosa morte di questi amanti ebbe fine»[52], in Bandello la morte degli amanti con la comune inumazione pubblica non porta che a una pace provvisoria: «tra i Montecchi e Capelletti si fece la pace, ben che non molto dopoi durasse»[53]. L'amore risulta impotente e insufficiente di fronte alle scatenate forze congiunte dell'inimicizia e dell'ira. Come in molte altre sue novelle, anche qui Bandello, scettico e poco sentimentale, prospetta al lettore l'abisso della violenza e della morte in cui è facilissimo sprofondare, ma da cui è difficilissimo, se non impossibile, uscire.

Bibliografia

Testi di riferimento

Dante Alighieri, *Commedia. Inferno*, a cura di E. Pasquini e A. Quaglio, Garzanti, Milano 2001.

Matteo Bandello, *Novella nona (la seconda parte)*, in *La novella italiana del Rinascimento. Nuvela italiană din Renaștere*, traducere din italiană de F. Chirițescu și C. Anton, ediție și note de C. Anton, cu o prefață de N. Ordine, Humanitas, București 2007, pp. 262-353.

Id., *Novelle*, a cura di E. Menetti, BUR, Milano 2011.

Giovanni Boccaccio, *Decameron,* 2 voll., nuova edizione rivista e aggiornata a cura di V. Branca, Einaudi, Torino 1992.

Id., *L'elegia di madonna Fiammetta* con le chiose inedite, a cura di V. Pernicone, Gius. Laterza & Figli, Bari 1939.

Luigi Da Porto, *La Giulietta*, in *Novelle italiane, Il Cinquecento,* scelta dei testi, introduzione, note e commenti di M. Ciccuto, Garzanti, Milano 1995, pp. 95-120.

Ovidio, *Le metamorfosi,* versione di C. Bondi, aggiuntivi gli argomenti dell'Anguillari, Dalla Stamperia Francese, Napoli 1826.

[51] Matteo Bandello, *Novella nona,* cit., p. 266.

[52] Luigi Da Porto, *La Giulietta,* cit., p. 120.

[53] Matteo Bandello, *Novella nona,* cit., p. 352.

Daria Perocco, *La prima Giulietta.* Edizione critica e commentata delle novelle *Giulietta e Romeo* di L. Da Porto e M. M. Bandello, Franco Angeli, Milano 2017.

Bibliografia critica

Andrew M. Colman, *A Dictionary of Psychology,* OUP, Oxford 2003.
Alessandro Gusman, *Antropologia dell'olfatto,* Laterza, Bari 2004.
Elisabetta Menetti, *Il Decameron fantastico,* Clueb, Bologna 1994.
Ead., *Enormi e disoneste: le novelle di Matteo Bandello*, Carocci, Roma 2005.
Stith Thompson, *Motif-Index of Folk-Literature: A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books, and Local Legends*, Bloomington, Indiana 1955-1958.

Sitografia

http://www.ambulatoriodipsicologia.it/wp-content/uploads/2008/12/dizionario%20 delle %20fobie.pdf
http://www.treccani.it/vocabolario/chimera
http://www.treccani.it/vocabolario/chimerizzare
http://www.treccani.it/vocabolario/farneticare

Il ritorno del cavalier errante. Stranezze contemporanee

Monica FEKETE
Università Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca

Abstract. The present contribution brings forward a very brief description of the reasons why a peculiar literary work of such a lively virtuosity, but which has had a rather marginal destiny, such as *Il Morgante*, is extremely attractive to some contemporary authors, whose reinterpretations and rewritings of Pulci's chivalric epic poem have turned out to be as equally imbued with eccentricity, as well as brilliant and over the top liveliness.

Keywords: *Morgante*, eccentricity, affinity, Paolo Nori, Giorgio Manganelli, Ermanno Cavazzoni.

Io, mi hanno chiesto di fare questo discorso per spiegare un po' come mai, io che non so niente di letteratura italiana, ho accettato di scrivere un libro sopra il *Morgante* di Pulci.
Che, effettivamente, il Morgante, non lo dico per vantarmi, ma io, del *Morgante*, prima che mi chiedessero di scrivere questo libro, non ne sapevo niente, e non per modo di dire, davvero. […]
No, la cosa strana, che mi è venuta in mente, quando ho cominciato a leggere il *Morgante*, è che i personaggi che compaiono in questi poemi, Orlando, Morgante, Carlo Magno, Astolfo, Rinaldo, Mandricardo, Angelica, Gradasso e anche Baiardo, non se li mica inventati il Pulci o il Boiardo o l'Ariosto, e neanche la storia, si sono inventata […] Pulci sembra che riprenda un poema anonimo e lo rielabori, Ariosto riprende il poema di Matteo Maria Boiardo, che aveva scritto l'*Orlando innamorato*, ricomincia da dove aveva smesso lui, che è una cosa, a pensarci, è come

se la Mazzantini, per dire, è come se Margaret Mazzantini continuasse *Va' dove ti porta il cuore*, di Susanna Tamaro […][1].

La citazione dal libro di Paolo Nori che riscrive il *Morgante* di Luigi Pulci rispecchia una situazione non proprio tipica e, a ben leggere la narrazione dello scrittore contemporaneo, si scopre che non si tratta nemmeno di un caso sporadico, vale a dire, l'atipicità, la stranezza, la stravaganza diventano quasi il marchio (e per paradosso un marchio originale) della riscrittura del poema cavalleresco quattrocentesco. A mo' di esempio, continuo con un'altra "stranezza" alla Nori, in cui l'autore verifica sulla propria figlia di 6 anni, celata sotto lo pseudonimo di Battaglia, la capacità di comprensione dell'italiano, ricorrendo a due *incipit*, quello del *Cinque maggio* di Manzoni e quello del *Morgante*. Mentre dal primo, «Ei fu. Siccome immobile, / dato il mortal sospiro, / stette la spoglia immemore / orba di tanto spiro», la bambina pensa di comprendere che «lui gioca con il memory in piedi immobile respirando»[2]; il secondo, «In principio era il Verbo appresso a Dio, / ed era Iddio il Verbo e 'l Verbo Lui: / questo era nel principio, al parer mio, / e nulla si può far sanza Costui», suona così «in principio era la preghiera, che teneva stretto a Dio, e che lui non era niente, senza la preghiera, e che nulla si può fare senza Dio»[3]: una decodificazione del testo molto più vicina all'originale, anche se la ragazzina non ha avuto, a quanto afferma il padre, un'educazione cattolica e non conosce la Bibbia, sostituendo il verbo con la preghiera.

Il raffronto è, di certo, singolare, potrebbe però, in un certo senso, sembrare rappresentativo perché, in fondo, racchiude in sé una delle principali ragioni per cui il *Morgante* e la materia cavalleresca diventano attuali, vale a dire l'italiano odierno medio, parlato, risulterà paradossalmente più vicino all'italiano di Pulci che all'italiano di Manzoni, ancorché molto più lontano nel tempo rispetto all'età contemporanea, giocando un po' la carta di un idioma che nella seconda metà dell'Ottocento non era, secondo Luigi Settembrini, una lingua viva[4]. Perciò, il segreto di un Pulci più vicino a noi

---

1 *Paolo Nori riscrive il Morgante*, BUR Rizzoli, Milano 2016, pp. 21, 23-24.

2 *Ibid.*, p. 32.

3 *Ibid.*, pp. 38-39.

4 *Ibid.*, p. 33.

risiede nell'oralità, nell'uso di una lingua viva, pulsante. Tuttavia il testo pulciano, a essere onesti, non si rivela sempre di facile comprensione per il lettore contemporaneo, ma rimane per certo di grande fascinazione anche nel campo della sperimentazione linguistica, così che tale aspetto potrà funzionare come una sorta di compenso in questo senso.

Ma per Nori sarà altrettanto strano essere stato scelto nella prospettiva della riscrittura di un'opera che il diretto interessato non ha mai letto fino a quel momento, e per di più riguardando opere come il *Morgante*, l'*Orlando furioso*, che sono piene di "cose strane", come del resto strani erano perfino gli autori dei poemi cavallereschi, particolare che al nostro scrittore fa venire in mente l'*Opera numero 13* delle *Opere complete di Learco Pignagnoli*, che non è davvero un classico (poiché uscito nel 2006): «Tranne me e te, tutto il mondo è pieno di gente strana. E poi anche te sei un po' strano»[5].

Dopo la lettura di una cinquantina di pagine, ci si rende conto che, da una parte, abbiamo a che fare con una riscrittura piuttosto stravagante del *Morgante*, una cosa strana assai, per dirla con Nori, e, dall'altra, si evidenzia quasi da subito l'importanza di alcuni rapporti che si stabiliscono tra vari autori, autori che in un certo senso si muovono all'interno della stessa cerchia di appartenenza, intesa, vedremo, variamente: la prima coppia è quella di Paolo Nori-Daniele Benati (i quali sono autori anche di una guida *sui generis*, *Baltica 9. Guida ai misteri d'Oriente*, e in particolare Benati offre anche una personale riscrittura dantesca nel romanzo *Cani dell'inferno*), entrambi autori geograficamente situati nella stessa area, l'Emilia-Romagna, condividendo anche una forte propensione per l'oralità. In seguito, proseguendo sempre su questo filone, Nori citerà altri due autori, stavolta di riferimento nell'ambito della rilettura-riscrittura pulciana, ovvero Giorgio Manganelli ed Ermanno Cavazzoni. Sono questi tre autori, Nori, Manganelli, Cavazzoni, a rappresentare il fulcro del presente contributo, ovvero dei nostri molto fugaci ed epidermici appunti orientati su un unico aspetto, e non su una analisi dettagliata. La relazione fra scrittori contemporanei rispetto al medesimo testo-fonte si concretizza qui in una sorta di *collage* eccentrico, volto a illustrare la ragione per cui tali narratori scelgano proprio Pulci e, implicitamente, la forte attrazione per un'opera letteraria intrisa di

5 *Ibid.*, p. 23.

stravaganza, di atipicità, il cui gusto linguistico particolare si cala prevalentemente in una sfera di fiorentinità popolare e plebea, quella che, nel periodo rinascimentale di riscoperta e di grande fioritura del genere cavalleresco, non poteva fungere da modello, poiché andava in direzione diametralmente opposta alla tendenza dell'epoca, prevalentemente concentrata su un linguaggio elegante e raffinato, e comunque sull'assidua ricerca della lingua letteraria da canonizzare. In più, la ricetta vincente sarà assegnata alla commistione del ciclo carolingio con quello brettone, istituita da Boiardo, poi affinata e raffinata da Ariosto. Perciò il *Morgante*, con cui Pulci inaugura il genere epico nella letteratura colta, dopo aver raggiunto la fama, viene quasi del tutto dimenticato nel Cinquecento e rispolverato solo dagli scrittori cosiddetti antirinascimentali, orientati verso il comico e il parodico, e dediti a un plurilinguismo eversivo, quale Folengo che con il suo *Baldus* sperimenta per primo il linguaggio maccheronico. La marginalità, la ben costruita e apparente anti-letterarietà, il brioso e smaliziato virtuosismo rimangono, peraltro, come elementi di forte attrazione anche per la letteratura contemporanea.

Dalla curiosa mescolanza avvenuta tra l'esperienza del Gruppo 63 (di cui Manganelli fu una delle figure più autorevoli) e gli esiti di una scrittura / letteratura chiusa dentro precisi confini geografici, vale a dire l'Emilia-Romagna, era nata una fortissima spinta verso l'innovazione della tradizione romanzesca in crisi profonda, una curiosità diretta allo sperimentalismo e alla ricerca di nuove forme di espressione, che diventa però sinonimo di una sorta di ritorno alle origini, cioè all'oralità e alle sue forme, che verranno a sostituire quelle considerate ormai obsolete. Su tale solco si collocano anche i nostri autori, alquanto eclettici e singolari. L'esperienza narrativa emiliana sembra destare la sensazione di una camminata su un campo minato, cosparso di (im)prevedibili esplosioni degli elementi tradizionali del genere romanzesco, la cui lezione è stata ben imparata e attuata sia da Cavazzoni che da Nori nella loro opera piuttosto ricca.

Nel 2006 viene pubblicato il volume *Un'allucinazione fiamminga: il Morgante Maggiore raccontato da Manganelli*, vale a dire la trascrizione delle quindici puntate di letture radiofoniche di Giorgio Manganelli basate sul *Morgante*, e risalenti al 1972, fatte sulla scia dei due insigni predecessori, Italo

Calvino che legge Ariosto e Alfredo Giuliani (sempre del Gruppo 63) che legge Tasso.

La rivisitazione del poema pulciano offerta da Manganelli stabilisce un legame armonioso tra lo scrittore novecentesco e l'opera quattrocentesca, e ricrea quella sorta di interscambiabilità, che si era già verificata tra Calvino e Ariosto, attuata qui, di certo, diversamente, poiché Manganelli diventa linguisticamente pulciano, come ho avuto già modo di notare, e dimostra un avvicinamento a livello lessicale, che pare cancellare il divario di secoli tra il poema cavalleresco e il suo commento. A differenza di Calvino, Manganelli non sceglie un testo classico nello stretto senso del termine, ma uno extra-canonico, «un testo curioso per la sua epoca che aveva ribaltato la costruzione e la concezione su cui si fonda il genere, propulsando in primo piano Morgante, il gigante semplicione e forzuto, che si ritrova provocatoriamente collocato accanto ai nomi consacrati della tradizione cavalleresca, i quali vengono leggermente relegati in retroscena»[6].

L'*incipit* di Manganelli è rappresentativo, e rispecchia perfettamente la scrittura pacata e limpida che caratterizza tutto il libro: abbiamo, quindi, subito una *full immersion* nel raccontare più limpido e autentico, come se ci trovassimo catapultati d'un tratto a sentire serenamente, una sera d'inverno, radunati attorno alla stufa, i racconti dei nonni, ovvero come se ci trovassimo nella piazza medievale dei cantafavole:

> Siamo a Firenze, alla fine del '400 una città di borghi bui, duri, minacciosi cantoni, merlature, case delle finestre anguste, buone per un mortale agguato di frecce, ma da qualche anno, quanti e quali belle chiese, e mercati e folle disordinate e un po' canagliesche. Se ci guarderemo attorno [...] tra i banchetti dei rivendugliuoli del contado, vedremo il primo protagonista di questa storia: il cantafavole. [...] Per secoli in tutti i dialetti d'Europa, in rime rozze e calde, le storie dei paladini furono la bella letteratura dei poveri: una fiaba di amori, di audacie, di tradimenti. [...] Ci furono cantastorie famosi, contesi da mercato a paese, [...] come questo che ora ascoltiamo, una faccia accigliata e magra, due occhi più pensosi che furbi, bizzarri e svelti. Che singolare saltimbanco: si finge un dappoco [...] Alla folla un po'

6 Monica Fekete, «La rigenerazione del poema cavalleresco: da centro-epico narrativo a margine del moderno, da trionfo idealistico a spazio del romanzo contemporaneo», *Caietele Echinox*, 33, 2017, pp. 311-327: 315-316.

> sbalordita, quell'uomo ingegnoso e strano, comincia a raccontare una fola mai audita, una miscela di fiabe antiche, nuove, paesane e colte, e molte inventate proprio or ora[7].

Tali riscritture, infatti, non sono state pensate per essere lette in silenzio, ma ad alta voce, quasi recitate e magari in compagnia di gente simpatica, come suggeriva Gianni Celati. Ma ciò che affascina nel *Morgante* è la particolare astuzia stilistica riscontrabile nel «gusto aspro e argutamente sgraziato della contaminazione di patetico, plebeo, favoloso e soprattutto di grottesco»[8]. Pulci viene catalogato come classico che «presenta difficoltà di modi e di linguaggio - per cui va un po' raccontato un po' spiegato - ma che offre forse immagini e forme intensamente congeniali a certe nostre vocazioni intellettuali e letterarie»[9].

La simpatia-affinità di Manganelli si può desumere dalle sue stesse parole, ancorché affermi che la sua è una scelta ingiustificata, «perché non c'era nessuna ragione per farlo, perché il grado di immotivazione era enorme»[10], laddove definisce il *Morgante* come

> uno dei libri più sfrenatamente divertenti della nostra letteratura; un libraccio ridanciano, drammatico, gaglioffo, rissoso, plebeo e aristocratico [...] Ci sono libri che ci danno una litigiosa sensazione di libertà, per il loro destino un poco periferico, che li fa restare ai margini delle storie ufficiali [...]; sono libri un po' bastardi [...] Hanno del canagliesco. [...] si possono fare canagliate con una ben manipolata sintassi e un lessico furbesco[11].

Tuttavia, nonostante tale enorme grado di immotivazione, è indubitabile il fatto che anche dietro la scelta di Manganelli si scandisca una frequentazione di lunga data con l'opera di Pulci (era stato, di sicuro, il motore primo anche per Calvino nel caso del testo ariostesco o per Cavazzoni nel caso dello stesso Ariosto e di Pulci), che fa trasparire la

---

7 Giorgio Manganelli, *Un'allucinazione fiamminga. Il* Morgante Maggiore *raccontato da Manganelli*, a cura di G. Pulce, Edizioni Socrates, Roma 2006, p. 41.

8 *Ibid*., p. 37.

9 *Ibid*., p. 38.

10 Giorgio Manganelli, *Quei mascalzoni di Pulci e Stendhal*, in Id., *Il rumore sottile della prosa*, Adelphi, Milano 1994, p. 204.

11 *Ibid*., pp. 203-204.

predilezione per «un tipo di letteratura fuori dalle consuetudini culturali di un Paese pensato come ingessato nei canoni e nei generi della tradizione»[12].

Manganelli si concentra con particolare attenzione a misurare i singoli vocaboli, quando riscriverà il *Morgante* di Pulci, proprio per tentare di rimanere il più fedele possibile al linguaggio e allo stile dell'autore della tradizione, tenendo conto che tra i vari intenti dei contemporanei c'era anche quello di selezionare quel lessico che si avvicinava maggiormente al parlato per poter restituire al poema epico la sua principale vocazione: l'oralità.

Tuttavia il linguaggio usato nella riscrittura del *Morgante* si discosta molto dal linguaggio di un Manganelli narratore, cosa che non avviene nel caso degli altri due scrittori in questione, Cavazzoni e Nori, i quali concentrano con maggiore insistenza il loro sguardo di saggisti non complessivamente sull'intero poema, bensì su aspetti particolari: Cavazzoni sulla presenza dei giganti nella sua introduzione all'antologia dei cantari, mentre Nori usa la storia del Morgante come pretesto-occasione per una miriade di digressioni (basti pensare all'importante peso acquisito dalla digressione nell'intreccio ariostesco), alcune delle quali leggermente bislacche, là dove lo studioso Nori dimostra una notevole sovrapposizione con l'autore delle vicende di Learco Ferrari, protagonista di ben sette suoi romanzi, tra cui *Le cose non sono le cose*, *Bassotuba non c'è*, e *Spinoza*.

Manganelli preferisce un linguaggio esplicito, abbastanza piano, anche perché intende, di certo, agevolare l'ascolto del testo, di un testo che «presenta anche forme desuete, rare e periferiche»[13], ma non mancano naturalmente gli inserti colloquiali oppure umoristici, piuttosto efficaci, come ad esempio questo: «Orlando vaga per l'Oriente, un paese che a quel tempo si trovava dappertutto» (C. XII). E ci concediamo una divagazione: vagare significa spostarsi, viaggiare, implica una buona dose d'instabilità, d'irrequietezza, fondamentale per il poema cavalleresco, ma al contempo non possiamo ignorare lo spirito inquieto incarnato dallo stesso Manganelli, oppure non notare il fatto che il viaggio, reale, interiore o letterario che sia, predomina la sua poetica.

---

[12] Stefano Nicosia, «Riscritture del romance nel secondo Novecento italiano», in *Between,* n. 4, vol. II, 2012, pp. 1-19: 5.

[13] Graziella Pulce, *Manganelli e il Morgante: una lunga storia di allucinazioni e felicità*, in *Un'allucinazione*, cit., p. 13.

Se Manganelli era un assiduo, quasi maniacale, frequentatore dei testi a lui cari, tale etichetta si può, di certo, associare al nome di Ermanno Cavazzoni che tra i suoi autori prediletti annovera, lo abbiamo visto, Ariosto e Pulci. Mi soffermerò *en passant* solo sul testo introduttivo scritto per l'antologia curata dallo stesso Cavazzoni, *Luigi Pulci e quattordici cantari* (2000), intitolato *Fenomenologia del gigante*, da cui si delinea con chiarezza il rapporto strettissimo che lo lega alla tradizione cavalleresca, e il fascino subìto, rispecchiato nella sua scrittura che diventa un esercizio di fantasticazione, un gioco supportato dalla vena comico-umoristica.

L'*incipit* cavazzoniano ci introduce subito in una dimensione, di nuovo, di cose singolari, atipiche, che abbiamo già osservato nel caso di Nori:

> Demograficamente nel Morgante del Pulci il gigante è ancora una razza ben rappresentata, che vive nel territorio versificato pagano frammista alla popolazione civile o distribuita nelle località solitarie e desertiche. Anche se si tratta di razza minoritaria e sporadica, scarsamente prolifica in quanto dotato di un sistema riproduttivo scialbo e impreciso, tuttavia un cavaliere che si aggiri alla ventura o sia portato dal divagare dei versi, ha un'elevata probabilità di imbattersi in uno o più giganti scaturiti e conformati dalle necessità del metro e della rima[14].

Si tratta di un saggio che prende decisamente le distanze dal consueto orizzonte di attesa del lettore riguardo a una scrittura del genere, poiché vi si può identificare in filigrana la stessa inesauribile vena giocosa, scherzosa, smaliziata di cui viene intessuto anche l'insolito romanzo sulla *Storia naturale dei giganti*, ma anche gli altri libri dell'autore. Da sottolineare il fatto che nell'introduzione all'antologia si trova *in nuce* una buona parte del contenuto dell'ulteriore romanzo incentrato sulla storia dei giganti, che poggia, peraltro, su una documentazione e su una ricerca accuratissime. Come se tale introduzione rappresentasse l'ossatura dell'ulteriore libro, l'inconsueta riflessione preliminare si trasformerà essa stessa in una parziale riscrittura e esperimento di autocitazione.

---

[14] Ermanno Cavazzoni, *Fenomenologia del gigante*, in *Luigi Pulci e quattordici cantari*, scelta e introduzione di E. Cavazzoni, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 2000, pp. III-XXX: III.

Sotto quest'involucro curioso e strampalato si nascondono tuttavia delle preziose indicazioni, analisi e interpretazioni relative al *Morgante* e ad altri poemi cavallereschi: Cavazzoni illustra, ad esempio, la bravura di Pulci nell'identificare nel poema anonimo *Orlando* che funge da modello, e la comicità potenziale che promana dalla scena in cui i giganti tiravano i sassi sul convento, una scena per nulla comica che invece esploderà in Pulci, poiché il suo gusto di esagerazione, di spettacolo fa sì che il gigante Morgante fosse «sulla via di sconquassare non solo conventi, ma i postulati guerreschi del genere epico»[15]. Questa mescolanza stilistica che qui fonde a sorpresa e con estro l'interpretazione critica, la ricerca seria, la presentazione dei giganti come una razza biologica reale, gli autori di poemi cavallereschi come fonti storiche, e questo tipo di *pastiche* comico-parodico diventano uno dei tratti distintivi della scrittura cavazzoniana.

In guisa di conclusione, torno alla rilettura di Nori, la quale, come si delineava già dagli inserti incipitari, è una proposta fuori-schema, almeno rispetto a un Ariosto calviniano o allo stesso Pulci manganelliano, nei quali la rilettura si è trasformata in una parziale riscrittura-interpretazione, che percorre l'intera opera. La lettura / rilettura del *Morgante* offre all'autore lo spazio per la sola presentazione dei primi due cantari, che occupa 150 pagine, seguita da un'appendice contenente la riproduzione di 4 cantari (I, II, XVIII, XIX). I cosiddetti discorsi sul Morgante, scritti in un linguaggio piuttosto vicino a quello del Nori narratore, vale a dire, spesso cosparso di italiano parlato, quasi imparentato con la scrittura cavazzoniana dell'introduzione all'antologia dei cantari, tuttavia, come nello stesso caso di Cavazzoni, riescono a evidenziare l'originalità e le moderne invenzioni del poema pulciano. E, al contempo, tali discorsi si aprono a una serie di lunghissime digressioni sulla scrittura, con frequenti richiami alla letteratura e alla critica russa, ma anche alla letteratura italiana contemporanea, e qui appunto Nori dichiara, con la medesima frequenza in cui usa il termine "strano", di essere laureato in lingua e letteratura russa da cui traduce (come il suo *alter ego* Learco Ferrari), come per sottolineare la propria, apparente, "inadeguatezza" nell'affrontare un tema di letteratura italiana. La preferenza di Nori per gli autori marginali, un po' sospetti, lo induce ad

[15] *Ibid.*, p. XIII.

accettare questa sorta di sfida che sta nello scrivere un libro sul *Morgante*, poiché Pulci gli sembra «uno così, non un'autorità ma uno che rimane, anche da un punto di vista linguistico, un po' sospetto, com'era stato anche in vita, che, quando è morto, ho scoperto, nel 1484, è stato sepolto in terra sconsacrata come eretico»[16], diventando bersaglio di Girolamo Savonarola. E questo ha costituito il motore primo che convince lo scrittore che forse valeva la pena di scrivere un tale libro poiché, come notava Manganelli, Pulci «ha del linguaggio un senso municipale, dialettale», che per lui «gli arcaismi di folklore si mescolano ai più puntigliosi recuperi di linguaggio di quartiere, di arte, di consorteria»[17]. Quindi, la natura eccentrica e marginale della lingua pulciana spinge Nori a scrivere questo libro perché nella letteratura, se è vera letteratura, bisogna imparare a frequentare «una lingua eccentrica, marginale e di quartiere»[18].

E sulla medesima scia si colloca il punto di vista cavazzoniano, poiché il *Morgante* «non va giudicato come un'architettura, un monumento, è casomai un abuso edilizio [...] che dà luogo a un quartiere di città, irregolare, misto [...] ma pieno di scorci imprevisti, di minuzie preziose»[19]. In sostanza, la scelta di marginalità, eccentricità, irregolarità, imprevedibilità, e divagazione, produce un'impronta indelebile e caratterizzante in modo originale la ricca produzione narrativa dei nostri tre autori contemporanei.

Bibliografia

Ermanno Cavazzoni, *Fenomenologia del gigante*, in *Luigi Pulci e quattordici cantari*, scelta e introduzione di E. Cavazzoni, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 2000, pp. III-XXX.

Monica Fekete, «La rigenerazione del poema cavalleresco: da centro-epico narrativo a margine del moderno, da trionfo idealistico a spazio del romanzo contemporaneo», in *Caietele Echinox*, 33, 2017, pp. 311-327.

Giorgio Manganelli, *Quei mascalzoni di Pulci e Stendhal*, in Id., *Il rumore sottile della prosa*, Adelphi, Milano 1994.

16 *Paolo Nori riscrive il Morgante*, cit., p. 45.

17 Giorgio Manganelli, *Un'allucinazione*, cit., p. 37.

18 *Paolo Nori riscrive il Morgante*, cit., p. 46.

19 Ermanno Cavazzoni, *Fenomenologia*, cit., p. XXXIX.

Stefano Nicosia, «Riscritture del romance nel secondo Novecento italiano», in *Between*, n. 4, vol. II, 2012, pp. 1-19.

Paolo Nori riscrive il Morgante, BUR, Milano 2016.

Graziella Pulce, *Manganelli e il Morgante: una lunga storia di allucinazioni e felicità*, in *Un'allucinazione fiamminga. Il* Morgante Maggiore *raccontato da Manganelli*, Edizioni Socrates, Roma 2006, pp. 9-27.

Luigi Pulci, *Morgante*, a cura di Davide Puccini, 2 voll., Garzanti, Milano 1989.

Un'allucinazione fiamminga. Il Morgante Maggiore *raccontato da Manganelli*, a cura di G. Pulce, Edizioni Socrates, Roma 2006.

Un caso di obsolescenza: *le Grazie* foscoliane

Smaranda BRATU ELIAN
Università di Bucarest

Abstract. My paper proposes an investigation into the causes that made Ugo Foscolo's poem, *Le grazie*, not only remain unfinished, but also unstructured, although the author worked on it, with interruptions and reruns, explanations and comments, from 1803 to 1822. Beyond the interpretations offered by the author himself – the literary escamotage of the fragmentary ancient manuscript he found at Zakynthos – and the hypotheses of the critics concerning the voluntary imitation of the fragmentation with which the ancient Greek works came to us – the present study - analyzing the author's statements at the beginning of his creative process in 1803 and comparing them with the totalizing ambition of the poem in its last years - advances the idea that Foscolo himself felt inadequate his utopia, the great plan to save humanity through beauty, harmony and poetry, for the modern times, so the plan, and the poem as such, were obsolete right in his mind.

Keywords: Ugo Foscolo, obsolescence, Le Grazie, neoclassicism, utopia.

La presente relazione è il risultato din una coincidenza temporale di tre accadimenti: le mie ricerche sul neoclassicismo del Foscolo avente per meta un'antologia foscoliana, la lettura di un recente saggio di un noto filosofo romeno e l'inconsueta e incitante tematica di questo convegno su uno dei suoi versanti, ossia la perdita o l'abbandono o la dimenticanza nella letteratura, cioè un altro tipo di confronto con il motivo *sic transit* e in genere con il tempo e con la morte. L'antologia di cui parlo avrebbe compreso le due

ipostasi della personalità narrativa del Foscolo, ossia l'Ortis e Didimo, e le principali opere in versi, odi, sonetti, il carme *Dei sepolcri* e una silloge degli inni de *Le Grazie*. In tale impresa l'unica difficoltà, non piccola, veniva proprio da *Le Grazie*, perché, come tutti sanno, il poema è frammentario, nonfinito, e presenta una moltitudine di varianti ricomposte dagli editori in numerose e inaffidabili edizioni successive. (Per non creare un inutile suspense, chiarisco subito che, dopo non poche tribulazioni, la variante adottata è un compromesso fra scelte personali e l'edizione Gavazzeni del 1994 suggerita da Giulio Ferroni, il prefatore della detta antologia.) Ma il problema principale riguardante *Le Grazie* mi pareva un altro, che generava una domanda di principio: che senso aveva offrire al giorno d'oggi a un pubblico straniero dei frammenti di un'opera frammentaria e tutto sommato obsoleta. Tale domanda e tale obsolescenza, che intendono costituire anche l'argomento di questo mio intervento, venivano in effetti incontro alla tematica di questo convegno, ma anche alla perplessità espressa nel saggio del filosofo menzionato prima. Il saggio, intitolato *Che vuol dire "la bellezza salverà il mondo"* (nel volume *In attesa di un'altra umanità* (*Așteptând o altă omenire,* Humanitas, București, 2018, di Gabriel Liiceanu), parte dalla perplessità di fronte alle parole *"la bellezza salverà il mondo"* pronunciate dal principe Myškin nel romanzo *L'idiota* di Dostoievskij, perché quell'affermazione in sé all'autore del saggio sembrava incomprensibile e insensata (Quale bellezza? si domanda lui. E come potrebbe essa salvarci?). Liiceanu crede opportuno cercare il suo senso entro il perimetro del pensiero dostoievskiano. Il principe Myškin è un' "anima bella", una specie di angelo incarnato, in funzione del quale vengono valutati gli altri personaggi e l'umanità stessa, e – nella scia del pensiero di Dostoievskij – il nostro filosofo sposta la nozione di bellezza dal campo della fisicità a quello della spiritualità; e allora diventa facile capire come la bellezza dell'anima, solo dell'anima, potesse salvare l'umanità attraverso una purificazione spirituale, per Myškin in senso evangelico, in senso laico per noi oggi, ossia rinunciando a tutti i mali che facciamo ai nostri simili. Leggendo questa utopia proprio quando lavoravo a *Le Grazie* foscoliane mi è balenata l'idea che Foscolo, come pure Leopardi, tutti e due materialisti e pessimisti e in mancanza di un'illuminazione cristiana, considerano anche loro, come il principe Myškin,

che la bellezza salverà il mondo: ma non la bellezza cristiana dell'anima invisibile, bensì quella vista, sentita, percepita con i sensi e con la ragione, quella dell'odorata ginestra, della profezia di Cassandra nei *Sepolcri*, quella del velo delle *Grazie*. Mi è sembrato allora che l'interpretazione del filosofo era immemore di vari periodi della cultura e letteratura europee, e in modo specifico di quello della fine del Settecento e delle sue sequele. E mi sono chiesta se per caso immemore di quest'altra utopia non sia tutta l'età presente e se chi la riporta alla luce in un'antologia non fa altro che un'inutile e già obsoleto scavo archeologico. Con questa domanda sono ritornata a *Le Grazie* foscoliane.

Tutte le storie letterarie italiane, specie quelle dedicate alla scuola, che per forza intendono proporre e perpetrare un canone, presentano, analizzano, antologizzano e lodano in un modo o in un altro *Le Grazie*: o come massima creazione foscoliana (Ferroni e Fubini) o come la più alta creazione neoclassica italiana (riconosciuta tale persino dal De Sanctis, che la apprezza poco in se stessa). Dunque, secondo gli specialisti, *Le Grazie*, fanno parte del canone. Aggiungerei subito che fanno parte del canone come fa parte, per esempio, l'*Ulysses* di Joyce: cioè come ne fanno parte quegli specimen unanimamente apprezzati dagli specialisti ma poco o affatto letti dai non adetti ai lavori. E forse la questione di quei testi d'obbligo nelle scuole e nelle università di profilo, che sono studiati ma non letti, e in pericolo di essere musealizzati, non è del tutto estranea al tema di questo convegno. Ma non è di questo lato che intendo occuparmi qui, ma di un aspetto particolare, un'ipotesi sull'obsolescenza de *Le Grazie* foscoliane.

Nessuno dubita che *Le Grazie* sia un prodotto specifico del neoclassicismo a cavallo del Sette e Ottocento, quello che offre alla tormentosa storia umana la prospettiva salvifica di una pacificazione derivata dalla collaborazione fra natura e arte, dove il bello, che è nobile semplicità, equilibrio, armonia, serenità, calma, grandezza nella quiete, include in sé il buono, valori universali ed eterni che assorbono la storia e la trascendono se l'arte riesce a trasfigurare la realtà contingente in forme perfette. In questo senso, nell'età presente, quando la misura dell'arte non è più il bello, e la salvezza del mondo è pensata in termini tutt'altro che estetici,

tutto il neoclassicismo starebbe bene nel tema di questo convegno (ma non di questo mio intervento, ben più limitato). La convinzione che la bellezza e le arti abbiano la funzione di purificare e ingentilire le passioni e di produrre incivilimento – tema centrale de *Le Grazie* – è un tema caro al neoclassicismo in genere; lo si ritrova, per esempio, nella *Musogonia* del Monti (del 1793) o nell'*Urania* del giovane Manzoni (nel 1809). Ed è risaputo che, da Winckelmann in poi, il modello esemplare di tale visione è riscontrabile principalmente nell'arte greca antica – ciò che combaciava perfettamente con l'ossessiva grecità del Foscolo – un modello non da copiare ma da emulare e sorpassare in un ideale originale di bellezza. Ed è ormai interpretazione corrente che questa visione, specie nel neoclassicismo tardo, di cui Foscolo è contemporaneo, è venata di un sentimento di distanza da quell'esemplarità e perfezione, un sentimento di perdita, di impossibile recupero. Non ne *Le Grazie*! dove Foscolo ambisce di creare miti nuovi e personali, con quell'anima pura, quell'emozione e quella meraviglia con cui suppone che guardavano la natura i primi greci; e tramite quei miti convincere della forza civilizzatrice della poesia e delle arti, della loro capacità di agire sulla società e di renderla veramente umana. Il progetto de *Le Grazie* rimane uno grandioso, quello di interpretare e di risolvere la conflittualità della storia umana alla luce di un ideale estetico ed etico tramite un'allegoria all'antica, dove le idee si fanno immagine e carne. Ma *Le Grazie*, come tutti sanno, è un poema frammentario, nonfinito, e presenta una moltitudine di varianti ricomposte dagli editori in numerose e inaffidabili edizioni successive. Ed è proprio il frammentismo e l'incompiutezza il suo e nostro problema di fondo.

Come ben si sa, la storia della composizione delle *Grazie* si stende lungo 19 anni senza arrivare a una sistemazione definitiva, presentandosi a noi in frammenti più o meno estesi, molti di essi ripresi e modificati dal loro autore varie volte in varie tappe, pochi di essi antumi, moltissimi sparpagliati in innumerevoli manoscritti rintracciati, ricostituiti e pubblicati in varie versioni dopo la morte del poeta. A complicare le cose vengono le molte esplicitazioni storiche, mitologiche, poetiche o filologiche relative al poema di mano dell'autore che accompagnano o no i vari frammenti in vari momenti. Tale disordine creativo e archivistico ha generato nel tempo

edizioni molto diverse fra di esse e ha richiesto da parte dei critici editori non solo un ingente sforzo ma anche molta intuizione. L'avventura editoriale de *Le Grazie* si è conclusa solo nel 1985 quando Mario Scotti ha pubblicato la sua monumentale edizione critica definitiva, nel primo volume dell'Edizione Nazionale delle opere di Ugo Foscolo (pubblicata da Le Monnier, a Firenze), volume dedicato alle poesie e ai carmi. Per chi non conosce questo volume sarà forse di aiuto menzionare che le sezioni del volume comprendenti le poesie, incluse le varianti, le postume e il carme *Dei Sepolcri*, curate da Francesco Pagliai e Gianfranco Folena, sommano 150 pagine, mentre la sezione dedicata a *Le Grazie* da Mario Scotti annovera 1036 pagine. Esse comprendono un'analisi quanto mai dettagliata dell'iter creativo del carme, dei vari manoscritti e delle edizioni precedenti, seguite poi dalle redazioni successive degli inni, da vari esperimenti e varie stesure frammentarie, dalle diverse lezioni dei diversi manoscritti, dagli appunti sulla ragion poetica, dai vari sommari che Foscolo si proponeva man mano di seguire, dalle annotazioni e le epigrafi foscoliane, con in appendice i frammenti sparsi pubblicati prima e dopo la morte del poeta in riviste o in alcune delle prime edizioni. Ho menzionato con ammirazione tale ingente impresa non solo perché ormai essa è fonte di qualsiasi nuova interpretazione del carme, ma anche perché così si spiega perché essa non è del tutto utilizzabile in un lavoro di antologizzazione. Mi spiego: Scotti offrendo tutte le varianti del testo, lascia la responsabilità della scelta al curatore dell'antologia, così che confrontarsi con le scelte di altri specialisti sembra la via meno fallibile.

L'impressionante documentazione dello Scotti attesta che il frammentismo e l'incompiutezza sono profondamente costitutive di quello che Foscolo ci ha lasciato, sono, per così dire, il marchio distintivo di quest'opera, sì da aver suggerito un'interpretazione diventata ormai corrente fra gli esegeti: che tale frammentismo fosse intenzionale, in quanto mimetico del frammentismo dei testi greci giunti fino a noi ed evocati dal poeta. Codesta ipotesi si fonda su un terreno abbastanza solido in quanto Foscolo, sin dal primo abbozzo e fino all'ultima variante della travagliata avventura del poema, fa uso della ormai trita finzione del vecchio manoscritto, ritrovato in cattive condizioni e frammentario, di un poema greco antico di difficile attribuzione e datazione, che lui non farebbe altro che

tradurre e integrare dove necessario. Che Foscolo sia un grande amatore e praticante di escamotage è cosa ampiamente dimostrabile, basta ricordare il personaggio Didimo Chierico a cui attribuisce la sua traduzione del romanzo di Lawrence Sterne; che sia ugualmente uno spirito dissipatore, mai soddisfatto e tendenzialmente incompiuto, risulta anche a un semplice sguardo dato ai 23 volumi massicci dell'edizione nazionale delle sue opere, di cui, correntemente, sono ricordate e studiate meno di 300 pagine. Ma nel caso de *Le Grazie* ciò che stupisce è l'insistenza con cui Foscolo ci torna sopra, rimodellandone i frammenti e agganciandovi continue riflessioni teoriche. L'ipotesi che intendo avanzare in questo intervento, non più avventata, credo, di quella ormai diffusa del frammentismo intenzionale, è la seguente: che nel caso de *Le Grazie* l'incompiutezza e il frammentismo siano dovuti non solo ai ben conosciuti tratti caratteriali del Foscolo, ma anche a un suo conflitto interiore: quello fra l'aspirazione a una grande sintesi che faccia da soluzione ai problemi di fondo dell'umanità e il sentimento che tale sintesi era non solo irrealizzabile ma pure incongruente con la sua epoca e dunque obsoleta in partenza; che i frammenti, continuamente ripresi e levigati, non riuscivano ad esprimere altro che temporanee, anche se profonde, aspirazioni personali, ma in nessun caso comunitarie e salvifiche, come avrebbe voluto che fossero. E questo conflitto sembra oltrepassare le frontiere dell'inconscio. E sosterrò tale ipotesi comparando i momenti estremi dell'avventura compositiva de *Le Grazie*.

L'ultimo momento è quello del 1822, quando il duca di Bedford, amico del Nostro, fa pubblicare un sontuoso volume intitolato *Outline Engravings and Descriptions of the Woburn Abbey* (London, V. Micol) che descriveva e celebrava la propria collezione di sculture, fra cui, collocato in un tempietto appositamente costruito, il gruppo canoviano delle tre Grazie. Le incisioni con le immagini del gruppo statuario erano accompagnate da una descrizione in prosa che conteneva anche un lungo frammento di mano del Foscolo. Questo trattava della mitologia delle Grazie, e conteneva un elogio alla statuaria del Canova e il già ricordato accenno al falso inno greco antico dedicato alle Grazie; questo, dice il poeta, sarebbe stato rinvenuto a Zante da lui stesso e lui si accingeva a presentare, per così dire, la versione italiana di un passo riguardante il velo delle Grazie. Foscolo riproponeva dunque lì la

finzione avanzata già nel primo abbozzo del carme, nel lontano 1803. Il testo in prosa vi appariva tradotto in inglese mentre il frammento del poema era in italiano. Come spiegazione ai versi dedicati al Velo delle Grazie, Foscolo aggiungeva nello stesso volume, in inglese, una *Dissertazione su un antico inno alle Grazie*. La *Dissertazione*, oltre a riproporre un'ultima versione del terzo inno, quello dedicato a Pallade, contiene anche un prezioso commento al testo e non pochi accenni a un'arte poetica. Nella *Dissertazione* Foscolo, dopo che mette in dubbio le proprie congetture sull'autore e sulla datazione del testo greco, additando così al proprio gioco letterario, dichiara di pubblicare «il suo proprio poema unitamente a quei brani dei frammenti di cui si era servito da modello. Quel poema, che l'autore non è stato capace di condurre a termine in maniera degna dell'argomento»[1]. La *Dissertazione*, che offre l'ultima versione di alcuni importanti frammenti del poema, continua anche l'excursus teorico dell'autore: esso tratta della divinità delle Grazie, dei loro riti, del loro ruolo di rendere palese l'armonia universale su cui si regge «l'origine delle leggi di natura e le forme impresse nelle varie opere della potenza creativa»[2]; la loro funzione di recare l'armonia fra le passioni umane, sola in grado di garantire la felicità; tratta il motivo, martellante nell'epoca, dell'intima corrispondenza fra le arti e della loro reciproca ispirazione; definisce il proprio testo «allegorico» e afferma che l'allegoria è l'unica modalità, prediletta presso gli antichi, di rendere corpose, suggestive e ricordabili le idee astratte; tratta del ruolo che tocca a lui, poeta di spirito greco, di integrare la mitologia incompleta delle Grazie con allegorie la cui «applicazione morale sia dettata da una sapienza desiderosa del progresso e della perfezione della vita sociale»[3]. In quest'ultima citazione appare l'unico ma importante indizio di persistenza di quell'intento civile che caratterizzava tanta parte delle sue opere precedenti: ed ecco allora seguire la dettagliata interpretazione del velo delle Grazie e del significato morale e civile delle immagini che le dee vi ricamano sopra. E verso la fine della *Dissertazione* Foscolo ribadisce:

1 Ugo Foscolo, *Dissertazione su un antico inno alle Grazie*, in *Edizione nazionale delle opere di Ugo Foscolo*, Volume I, *Poesie e carmi*, a cura di F. Pagliai, G. Folena, M. Scotti, Felice Le Monnier, Firenze 1985, p. 1096.

2 *Ibid.*, p. 1109.

3 *Ibid.*

> i poeti non devono scrivere versi solo per gli oziosi per divertirli: gli antichi fecero ciò raramente [...] Tuttavia in quasi tutti gli altri Inni giunti fino a noi (da quelli attribuiti ad Orfeo e Omero, a quelli dei poeti della scuola alessandrina) il misticismo, nel quale erano involti, mirava piuttosto a farne mezzi per consacrare e preservare tradizioni favolose e riti di culto, che a guidare gli usi e i costumi dell'umanità"[4].

È stato questo accento, spostato esplicitamente dalla religione all'etica civile, ad attirare la mia attenzione e a confrontarlo con la primissima apparizione dell'incompiuto poema, nel 1803.

Nel 1803 Foscolo pubblicava a Milano *La Chioma di Berenice poema di Callimaco tradotto da Valerio Catullo volgarizzato ed illustrato da Ugo Foscolo*; nel commento al poema callimacheo figuravano quattro frammenti ritenuti, secondo Scotti, come le *proto-Grazie* foscoliane, totalizzando 67 versi, che il poeta presentava come la propria traduzione di «frammenti greci ch'io credo d'un antico inno alle Grazie». L'opuscolo comprendeva inoltre un'arcierudita trattazione del poema antico, in quattro discorsi, sugli editori, interpreti e traduttori del poema callimacheo, poi sui motivi maggiori e sulla «ragion poetica» del poema, discorsi completati da quattordici dottissime considerazioni su aspetti mitologici connessi al motivo della Chioma di Berenice. Benché nel *Commiato* alla fine dell'opuscolo, Foscolo, col gusto dell'escamotage ricordato prima, capovolga il senso del proprio operato, interpretando il suo eccesso di erudizione come parodia pungente del fare dei suoi contemporanei pedanti, il volumetto comprende analisi storiche, mitologiche e poetiche illuminanti per il pensiero foscoliano ai tempi dell'*Ortis*. E dico ai tempi dell'*Ortis* per ricordare che nel 1803 nel romanzo, ormai pubblicato, Foscolo/Ortis affermava già, con rammarico e nostalgia, la convinzione, per lui definitiva, che tutti i grandi valori dell'umanità, quelli in base ai quali si organizza la vita sociale, sono meri prodotti della mente umana senza nessuna base oggettiva; sono illusioni. L'epoca storica del Foscolo/Ortis, sicuramente responsabile in buona parte di tale convinzione, era caratterizzata, secondo Foscolo, come sarà anche secondo Leopardi, dalla rivelazione e consapevolezza di tale verità. Non così nei tempi antichi. Il quarto discorso de *La Chioma di Berenice*, intitolato *Della ragion poetica di*

4 *Ibid.*, p. 1121.

Callimaco, contiene preziossissimi spunti sul pensiero e sulla poetica del Foscolo e chiarisce anche la sua visuale sulle caratteristiche della poesia antica e sul perché della loro irrecuperabilità. Cercando le fonti del «mirabile e del passionato» racchiusi nel poema callimacheo e, secondo lui, tratti essenziali a ogni forma di poesia, Foscolo osserva che «questo mirabile riuscirebbe nullo, ove non fosse appoggiato alla religione di que' popoli, e poco efficace, se la religione non lusingasse le loro passioni e non ridestasse nell'immaginazione simolacri non solamente divini, ma simili a quelle cose che sono care e necessarie a' mortali»[5]. E, vituperando i «retori che vorebbero istillare ne' popoli la filosofia de' costumi per mezzo di una poesia ragionatrice»[6], aggiunge: «la poesia, la quale non è per gli scienziati (che tutto veggono, o credono di vedere, discevrato dalle umane fantasie) bensì per la moltitudine, parmi provato ch'ella non possa stare senza religione»[7]. E altrove: «Fortunati que' popoli, a' quali toccava in sorte una religione, che a tutte le umane necessità, a tutti gli eventi naturali assegnava un iddio»[8]. Tale religione si esprimeva in «favole» che bisognava interrogare per conoscere l'anima, la poesia e la società antiche. Foscolo considera vichianamente che «Dalla favola [quanto dire dai miti] si deve ritrarre la storia; poiché la favola non è se non tradizione oscura di cose avvenute, e può avere assai circostanze false, ma non può essere fondata sul falso»[9]; così che i poeti, che sono i responsabili dell'espressione, della trasmissione ed efficienza dei miti, «furono i primi teologi, storici e giureconsulti delle nazioni»[10]. Riassumendo il suo pensiero del 1803, risulta che i miti antichi, condensati di tradizione oscura di cose avvenute, diventarono come una religione, che i poeti, attraverso la poesia, avevano il compito di esprimere e diffondere. Questa visuale riguardante i tempi primordiali della poesia greca sottintende fino all'ultimo il tragitto de *Le Grazie*. Ora quello che Foscolo intende fare – nel momento della sua massima serenità, nella villa di Bellosguardo, a Firenze

---

[5] Ugo Foscolo, *La Chioma di Berenice poema di Callimaco tradotto da Valerio Catullo volgarizzato ed illustrato da Ugo Foscolo*, Genio Tipografico, Milano 1803, p. 51.

[6] *Ibid.*, p. 52.

[7] *Ibid.*, p. 56.

[8] *Ibid.*, p. 54.

[9] *Ibid.*, p. 162.

[10] *Ibid.*, p. 199.

negli anni 1812-1813, quando si coagula il progetto complessivo de *Le Grazie* e quando lui redige la maggior parte dei frammenti degli inni – è ricostituire il processo antico capovolgendolo: creare un nuovo mito delle Grazie che fungesse da religione ai suoi contemporanei, cioè un mito che guidasse la loro esistenza presente e futura e rivelasse loro il senso di quella passata e storica. Non una religione che si esprime in poesia, come per gli antichi, ma una poesia che raggiunga l'efficacia di una religione. Grande illusione a cui il disilluso Foscolo/Ortis aspirava senza poter crederci, perché in partenza irrealizzabile e sfasata. In partenza obsoleta. Ciò che si poteva aspettare da questa illusione, e ciò che ci rimane davvero da *Le Grazie*, è la gioia, la pienezza immaginativa e la vitalità – come le qualifica Mario Fubini - del proprio processo creativo. Appunto, il processo stesso, non la fine, non il finito non il finibile.

Bibliografia

Ugo Foscolo, *Dissertazione su un antico inno alle Grazie* in *Edizione nazionale delle opere di Ugo Foscolo*, Volume I, *Poesie e carmi*, a cura di F. Pagliai, G. Folena, M. Scotti, Felice Le Monnier, Firenze 1985.

Ugo Foscolo, *Opere I, Poesie e tragedie*, edizione diretta da F. Gavazzeni, con la collaborazione di M. M. Franco e F. Longoni, Einaudi-Gallimard, Torino 1994.

Ugo Foscolo, *La Chioma di Berenice poema di Callimaco tradotto da Valerio Catullo volgarizzato ed illustrato da Ugo Foscolo*, Genio Tipografico, Milano 1803.

Ugo Foscolo, *La Chioma di Berenice. Poema di Callimaco tradotto da Valerio Catullo, volgarizzato ed illustrato*, in Ugo Foscolo, Prose, a cura di V. Cian, vol. II, Gius. Laterza & Figli, Bari 1913.

Mario Fubini, *Ugo Foscolo – Saggi, studi, note*, Firenze, La Nuova Italia editrice, 1978

Leyla Livraghi, *Per la biblioteca di Ugo Foscolo* in https://www.academia.edu/36815210/PER_LA_BIBLIOTECA_DI_UGO_FOSCOLO

Fernando Mazzocca, *Neoclassicismo*, Art Dossier, Giunti, Firenze 2002.

Giuseppe Manacorda, *Studi Foscoliani*, Gius.Laterza & Figli, Bari 1921.

Giuseppe Nicoletti, *Foscolo*, Salerno Editrice, Roma 2006.

Matteo Palumbo, «*Il racconto del mito e la fondazione della comunità:* Le Grazie *di Ugo Foscolo*», in *Italies, Revue d'études italiennes*, Université de Provence, no.6 /2002.

Matteo Palumbo, *Foscolo*, il Mulino, Bologna 2010.

La dismissione di Ermanno Rea. La perdita dell'Italia industriale e i suoi traumi

Mauro PALA
Università di Cagliari

Abstract. Ermanno Rea's novel *La dismissione* (2002) tells the story of how in the 1990s the state-owned Bagnoli steel works was decommissioned, dismantled and sold to the Chinese. The fictional narrator is a technician in charge of the dismantling, but also the witness of a collective trauma affecting not only Naples and its industrial district, but also the workers' psychology and class identity. The contribution shows how symbols and introspection feature a material and existential sense of loss which qualifies Rea's novel as one of the most significant examples of Italian contemporary literature.

Keywords: loss, industry, landscape, suburb, class consciousness.

La dismissione come scrittura dell'assenza

«La forma romanzo si è dissolta nel corso del secolo. C'è chi non lo crede e continua a celebrare negli infiniti romanzi che tuttavia si stampano l'effluvio trasmesso dai classici della narrazione. Sono dei socialdemocratici, incapaci, per autoprotezione, di guardare in faccia la caduta simultanea del "mondo nuovo" comunista e di quello "vecchio" dell'umanesimo liberalsocialista»[1].

Franco Fortini associa l'eclisse del romanzo, tema ricorrente della critica novecentesca, al tramonto di un'ideologia borghese che abbracciava i due poli, contrapposti e complementari, dell'utopia comunista e

[1] Franco Fortini, 1994, in Emma Giammattei, *Il romanzo di Napoli. Geografia e storia della letteratura nel XIX e XX secolo*, Guida, Napoli 2016, p. 13.

dell'umanesimo liberale. Con *La dismissione* di Ermanno Rea[2], il romanzo di cui qui si tratta, la narrazione non si esaurisce – questa è la tesi del contributo – in una diagnosi storico-sociologica come quella prospettata da Fortini, bensì insiste proprio sul *perdurare* dell'assenza: dall'eclisse del romanzo si approda così al romanzo *sull'eclisse* come opzione formale che dà voce al carattere etico di una prosa italiana contemporanea, erede della scrittura del e sul Mezzogiorno.

Il libro verte su un fatto di cronaca, lo smantellamento dello stabilimento siderurgico di Bagnoli nel 1992, che, almeno per ciò che concerne l'economia politica, è collegato con la fine della Guerra Fredda e l'inedito contesto geopolitico delineatosi con il crollo del blocco socialista successivo al 1989. Rea però colloca piuttosto *La dismissione* in uno spazio autobiografico, affine alla memorialistica:

> Non c'è libro che non ruoti intorno a un problema. In questo caso, il problema è la dismissione, oltre che dell'Ilva di Bagnoli, l'acciaieria che attraversa circa un secolo di storia napoletana, di tutto uno stile di vita, di una tradizione, di una cultura, di un diffuso sentire. Le pagine che seguono non costituiscono tuttavia né una requisitoria né un'inchiesta né, tanto meno, una ricostruzione storico-politica della travagliata vita della fabbrica fino al suo annientamento (benché così anomalo, così pieno di ombre e di contraddizioni). Sono, semplicemente, uno sfogo: una stupida faccenda di sentimenti, di rimpianti, di nostalgie spesso regredite in nevrosi. Soprattutto, sono la cronaca di una passione: tra un uomo e una macchina (macchina, intesa come impianto, complesso di macchine). Un racconto, insomma. Nient'altro che un racconto[3].

Franco Cordelli distingue in modo netto fra lo scrittore e il romanziere, sostenendo che il primo «non ha (non vuole avere) nulla di obliquo, di indiretto, di ambiguo: gli stessi personaggi (le figure) non sono fini in sé, ma funzioni di un movimento o di un tema. [Nel] romanziere, al contrario, tutto è ambiguo, tutto metaforico (o simbolico), tutto apparentemente realistico, e, in realtà, tutto realmente nascosto»[4]. *La dismissione* è un'opera in bilico fra la

---

2 Ermanno Rea, *La dismissione*, Feltrinelli, Milano 2002 (in seguito D seguito dal numero di pagina).

3 D, p. 9.

4 Franco Cordelli, *La democrazia magica. Il narratore, il romanziere, lo scrittore*, Einaudi, Torino 1997, p. 63.

vasta produzione giornalistica di Rea, prevalentemente fatta di inchieste, la maggior parte delle quali hanno per oggetto Napoli, e un tentativo di bilancio personale che si colloca, seppure surrettiziamente, sul versante metanarrativo del romanziere così come inteso da Cordelli.

Di certo *La dismissione* anticipa, per il sostrato biografico e il riferimento a fatti di cronaca, la docufiction o il reportage narrativo che avranno la loro consacrazione di genere pochi anni più tardi con Saviano: se ne distacca però in quanto Rea non sovrappone, né tantomeno intende far coincidere, «testimonianza e documento»[5]; il suo interesse per la testimonianza e le sue forme tradisce una «theory of the modern»[6] tardo realista – se non apertamente modernista – che si presta ad essere analizzata con gli strumenti di Bachtin, il quale determina lo spessore storico di un testo grazie alla sua organizzazione interna, e ovviamente non entra nel merito della veridicità di un'opera letteraria secondo i criteri della stampa quotidiana. Rea, di professione cronista come Saviano, a differenza di quest'ultimo, quando scrive romanzi non si confronta con criteri di attendibilità prettamente mediatici: perciò, seppure sia in una certa misura un alter-ego dell'autore, il protagonista de *La dismissione* fornisce una *sua* versione dei fatti, pesantemente condizionata da umori e vicende privati: anche se tale elemento riconduce a una «funzione testimoniale»[7], quella de *La dismissione* resta un'architettura solo apparentemente naturalista, che si sviluppa a più livelli come vicenda narrata *(erlebte Rede)* autobiografica; abbiamo dunque un realismo consapevole dei limiti e dell'ideologia che lo sottende e che, come tale, si serve di quelle che Orlando qualifica come «forme logiche di pensiero», pertinenti al «discorso dell'inconscio, mai estranee al discorso della coscienza, caratteristiche per ipotesi di quel discorso pur comunicativo e sociale che chiamiamo poetico o letterario»[8]. Si presenta come ipotesi,

5 Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Il Mulino, Bologna 2014, p. 196.

6 Sospeso fra il realismo e alcuni aspetti formali del modernismo conradiano, Rea espone le incertezze insite nella rappresentazione secondo quei tratti del modernismo che Jameson individua in Luhmann, ovvero «a theorization of modernism reluctant and provisional, and organized around Luhmann's notion of an intensifying differentiation of the elements and levels of the social world» in Fredric Jameson, *The Modernist Papers*, Verso, London 2007, p. X.

7 Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità*, cit., p. 197.

8 Francesco Orlando, *L'intimità e la storia*, Einaudi, Torino 1998, pp. 6 e 7.

scrittura consapevolmente ibrida e dialogica, sintomatica di una «dimenticanza pura e semplice, e [accanto a questa n.d.a.] anche di una dimenticanza motivata da rimozione»[9]; Ermanno Rea rientra così fra quegli autori che, come Tomasi di Lampedusa, Sciascia, Consolo – e Verga prima di loro – confermano alcune delle intuizioni di Freud, e in particolare l'idea che si *crei* partendo dall'assenza, per poi circoscrivere quell'assenza per evitarne la diffusione in un ambito extra testuale, cui pure l'assenza costantemente allude. «Sfogo» e «nostalgie regredite in nevrosi» sono indizi dell'appartenenza de *La dismissione* a quella tipologia di testi che, come in Queneau, non si identificano con la «letteratura dell'avere e del pieno […] perché la letteratura è il modo stesso dell'impossibile, perché essa stessa sola può dire il proprio vuoto»[10].

Daniela Carmosino propone l'efficace metafora del *morphing*, ovvero la ricomposizione elettronica di un volto partendo da un dettaglio di questo, per chiarire questa prassi narrativa: «il reportage narrativo è un ibrido che condivide con l'inchiesta giornalistica l'oggetto di rappresentazione e il metodo d'indagine: la realtà (spesso il fatto di cronaca) verificabile e verificata su precisi documenti e testimonianze; poi, però, per raccontare questa realtà raggiungendo un maggior impatto emotivo, si avvale della strumentazione emotiva della letteratura per ricostruire quanto più possibile la complessità, le contraddizioni, la frammentarietà di una realtà molto meno afferrabile di quanto non illuda la sua superficie»[11].

In ogni caso l'assenza, il vuoto da colmare, rappresenta sia lo snodo, il problema insoluto che la base costitutiva di questa letteratura, l'origine delle sue modalità espressive, siano questi sintomi inconsci o episodi del quotidiano. Spesso questi due poli confluiscono in una rappresentazione simbolica, come con il paesaggio di Bagnoli:

> Era una fumifera città rossa e nera (la chiamavamo Ferropoli) sovrastata da un cielo incandescente, pieno di lampi: si srotolava per chilometri fra strutture verticali e orizzontali, spiazzi, fasci di binari,

---

9 Sigmund Freud, *Psicopatologia della vita quotidiana*, Bollati Boringhieri, Torino 1985 (1924), p. 22.

10 Franco Cordelli, *La democrazia*, cit., p. 64.

11 Daniela Carmosino, *Uccidiamo la luna a Marechiaro. Il Sud nella nuova narrativa italiana*, Donzelli, Roma 2009, p. 47.

> carriponte lunghi sino a ottanta metri e oltre, neri cumuli di residui minerali, strade, colmate a mare, pontili, navi, lampioni, camion, gru alte come palazzi. Due milioni circa di metri quadrati di territorio con un volume di impianti pari a cinque milioni e mezzo di metri cubi, un tetro gigante che vomitava a mare venti milioni di litri all'ora di veleni: cloro, ammoniaca, solfuri, fenoli, idrocarburi. E forse altrettanti ne spediva in forma gassosa verso il cielo. Assieme a laceranti colpi di sirena[12].

Evidentemente abbiamo qui un doppio dell'immagine edulcorata di Napoli, sotto forma di città industriale, infernale come la Coketown di dickensiana memoria; ed è rispetto a Napoli che Rea misura la scomparsa di un intero insediamento, non solo di una fabbrica, ma della cifra distintiva del territorio circostante a Napoli e i suoi abitanti. Come nella famosa *Purloined Letter* (*La lettera sottratta* di Poe) l'oggetto scomparso è letteralmente sotto gli occhi di tutti: la trama de *La dismissione* si sviluppa sulle vicende che hanno portato alla chiusura dell'acciaieria, su come questa sia stata venduta, smontata per essere finalmente imbarcata e spedita agli acquirenti cinesi. La storia di una rimozione – dove l'accezione tecnica, l'operazione meccanica assume un'inflessione psicoanalitica – narrata da un esperto montatore con un passato da sindacalista, il quale viene sostanzialmente incaricato di sovrintendere alla dismissione: Vincenzo Buonocore – questo il suo nome – è in realtà un doppio dell'autore, che inscena una confessione; assume il ruolo del demiurgo capovolto, colui che smembra l'acciaieria per pura hybris, per dimostrare ai Cinesi come l'atto di smontare sia molto di più di un semplice congedo:

> L'arte di smontare è molto più complessa del suo rovescio, nel senso che quel rovescio da parte di chi smonta, avevo detto loro, lo si fa perché si vuole poi subito rimontare ciò che si è smontato: senza problemi, come in presenza di un kit nuovo di zecca. Questo significa che nell'atto stesso di smontare deve essere presente l'atto omologo contrario, deve essere presente l'ansia e la gioia di chi edifica e non, Dio ne scampi, la rabbia e l'angoscia di chi smantella[13].

La dismissione contribuisce a rinnovare il romanzo di Napoli, sia a livello tematico che formale, trattando un fenomeno, la deindustrializzazione, che

---

[12] D, p. 14.
[13] D, p. 285.

non solo influisce sul sentire comune, alterando la percezione di sé di una comunità nazionale, ma lo fa indagando «la rappresentazione culturale dell'ambivalenza della società moderna»[14], ovvero adottando implicitamente il modello di nazione secondo Hannah Arendt, come «zona strana e ibrida in cui gli interessi privati assumono significato pubblico»[15]. Rea indaga il vuoto di senso nello scontro – e insieme intreccio – fra pubblico e privato[16], cerca un filo conduttore per decrittare le ambiguità di quello statalismo che ha caratterizzato la gestione del Mezzogiorno fin dall'Unità d'Italia. Il libro collega la scomparsa dell'acciaieria al rifiuto di una teoria economica improntata a scelte di carattere etico, proprio per questo incompatibile con le tendenze predominanti del capitalismo italiano – e di riflesso, della politica italiana – del secondo dopoguerra.

Questi elementi riguardano la realtà fattuale, il livello esplicativo storico-sociologico. Sotteso a questo, c'è però una scrittura spuria rispetto alla dichiarata autobiografia, che fa capire implicitamente al lettore che chi scrive non è in grado di comunicare la magnitudo di quanto è successo né circoscrivere – ovvero *comprendere*, nella doppia accezione del termine – l'oggetto prescelto della narrazione, lo smantellamento dell'acciaieria, nonostante l'acribia nell'accumulazione di dati, degna di Bouvard e Pécuchet. Entriamo così impercettibilmente in una sfera neurotica e iperrealista, dove sono le cose – i rulli delle colate continue di Rea hanno la stessa pregnanza dei rivetti per Marlow in *Cuore di tenebra* – a orientare il corso della storia, e a determinare «il rapporto degli uomini con il tempo, che impone le sue tracce alle cose: proiettando sulle cose i limiti sia della condizione umana metastorica, sia della durata storica delle civiltà»[17]. L'oggetto desueto e il mondo di cui è una metonimia – l'acciaieria come mondo altro, ipotesi di comunità letteralmente *rifiutata* – assurge così a segno

---

14 Homi Bhabha, *Introduzione* in Homi Bhabha (a cura di), *Nazione e narrazione*, Meltemi, Roma 1997, p. 35.

15 *Ibid.*, p. 34.

16 A *La dismissione*, come a tutta la produzione di Ermanno Rea, va riconosciuta la straordinaria qualità della documentazione sulla quale si sviluppa la fiction. Ne costituiscono un esempio la sezione dedicata alle (vere) ragioni per cui venne chiusa Bagnoli (D, pp. 98-101) nonché la ricostruzione della genesi dell'area industriale di Bagnoli, preludio alla sua fine (D, pp. 60-64).

17 Francesco Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Einaudi, Torino 1993, p. 6.

puro, rientra fra «quei segni tanto più puri, ossia significanti dal significato tanto più assente, quanto più defunzionalizzate [sono] stavolta le cose stesse dalla scrittura»[18]. È in questo iato, questa assenza, che si muove il romanzo di Ermanno Rea.

Dialogismo e revisione dell'iconografia partenopea

Rea è consapevole di misurarsi con la tradizione del romanzo napoletano, a lungo indistinguibile dall'iconografia del pittoresco in cui quella tradizione è incastonata: il paradosso del pittoresco risiede nell'esaltazione del locale per la quale si fa però ricorso a modelli stranieri, con l'obiettivo di provocare, da Salvator Rosa in poi, l'effetto di un «improvement»[19] di cui si compiacciano le stesse classi colte che, oltre a fissare le regole del pittoresco, vegliano sull'immutabilità del canone classico. «Al contrario [di altre città italiane] Napoli nei romanzi o racconti che la vedono a sfondo di vicende inventate ha una violenza invasiva e pervasiva, si fa coprotagonista di quelle stesse vicende e vi si sovrappone con i suoi umori, coinvolgendo i personaggi di fantasia e la fantasia dello scrittore che li va creando»[20].

Napoli *ville mythe*, già nel nome evocativa di immagini, storie, ed atmosfere, città e insieme topos produttivo a livello mitologico; come si rapporta un corpus letterario dai tratti etnici peculiarmente urbani[21] con la letteratura del Meridione?

Poiché la caratterizzazione pittoresca del golfo partenopeo ha una risonanza mondiale, è comprensibile quale scandalo susciti la scelta da parte di Rea di sottrarre sistematicamente questo trofeo identitario, vanto dell'orgoglio autoctono dei Napoletani, alla vista del lettore, per sostituirlo

---

[18] *Ibid.*

[19] Malcolm Andrews, *The Search for The Picturesque, Landscape Aesthetics and Tourism in Britain, 1760-1800*, Scolar Press, London 1989, p. 3.

[20] Michele Prisco *Una generazione senza eredi?*, in *Il risveglio della ragione. Quarant'anni di narrativa a Napoli*, Atti del convegno *Il mare non bagna Napoli*, (Napoli, 5 aprile 1993), a cura di G. Tortora, Avagliano, Cava dei Tirreni 1994, pp. 123-130. Cit. in Giancarlo Alfano, *Paesaggi, mappe, tracciati. Cinque studi su letteratura e geografia*, Liguori, Napoli 2010, p. 91.

[21] Cfr. Maria Grazia Negro, *Il mondo, il grido, la parola. La questione linguistica nella letteratura postcoloniale italiana*, Cesati, Firenze 2015.

con un indistinto orizzonte globalizzato che sopprime l'elemento visivo «funzionalizzato come riflesso emozionale, come veicolo adeguato di significati psichici»[22]; pur trattandosi di un romanzo su Napoli, ne *La dismissione,* del Vesuvio non c'è traccia, non viene mai citato, né tantomeno rappresentato, e lo stesso vale per il Maschio Angioino, Capodimonte, Marechiaro, o qualsiasi riferimento al già noto e a tutti gli altri luoghi campani strumento dall'agiografia ad uso esclusivamente turistico. Al contrario, il romanzo di Rea è introvertito all'eccesso sulla fabbrica, e le cattedrali di questa Napoli sono gli altiforni.

Occultando un paesaggio spettacolarizzato nei secoli, e disinnescandone così il potenziale epico e autocelebrativo, si ripropone nel ventunesimo secolo quella censura del luogo, auspicata da Ruskin come «pathetic fallacy», ovvero l'opportuna denuncia dell'abuso di uno scenario – quello partenopeo – come sfondo per proiettarvi «aspetti di validità universale»[23]. Evidentemente non è facile né circoscrivere, né, tantomeno, stravolgere il connubio fra iconografia e coscienza dei luoghi, perché intorno a questa simbiosi si è sviluppata una delle costellazioni più ricche e feconde della cultura italiana. In una prima fase, quella ottocentesca, si è trattato di una rappresentazione artistica inscindibile dal progetto intellettuale che faceva capo a Croce, e che proprio nella forma del romanzo trova la sua espressione più consona; la formulazione crociana del 1893, nella quale la città comprende sia il territorio che la comunità pre-statuale, risolve così il problema storiografico e le modalità di «invenzione» nazionale nell'accezione di Hobsbawm[24], grazie ad una concezione dialettica dinamica, della quale non vi è l'eguale, ad esempio, nelle visioni di Parigi o New York.

Di quella narrazione che assume connotazioni storiografiche troviamo traccia anche molto più tardi, precisamente nel volume *Napoli* del 1987, curato da Giuseppe Galasso nella collana di Laterza dedicata alle città italiane[25]. Per molti versi egli raccoglie il testimone da Croce, delineando una

---

22 Michael Jakob, *Paesaggio e letteratura*, Olschki, Firenze 2005, p. 73.

23 *Ibid.*, p. 74.

24 Cfr. Eric Hobsbawm e Terence Ranger, *L'invenzione della tradizione*, Einaudi, Torino 1982.

25 Cfr. Emma Giammattei, *Il romanzo di Napoli. Geografia e storia della letteratura nel XIX e XX secolo*, Guida, Napoli 2016, p. 6.

dialettica insieme di rottura e continuità, dove le varie manifestazioni della cultura italiana, dal teatro alla musica e, soprattutto, alla letteratura, rientrano nell'esperienza napoletana, che si autocandida a paradigma nazionale. Il romanzo di Napoli affonda le sue radici in questo crescendo teorico, del quale la Serao si fa interprete quanto afferma che nella scrittura di Napoli fra Otto e Novecento, da Ranieri a Bernari, è possibile isolare delle immagini emblematiche che esaltano la città ma, allo stesso tempo, la ingabbiano in una parentesi spaziotemporale atrofizzata, producendo una narrazione in cui genuine epifanie coesistono con stereotipi usurati; una visione di Napoli sospesa fra illuminazione e autoreferenzialità.

Proprio il fatto che anche De Sanctis abbia conferito al romanzo una patente di veridicità rispetto al reale, anche al reale contraddittorio e, come tale, dialettico, non sminuisce, ma semmai accentua il carattere narrativo di questa crisi. Non è dunque casuale che intorno al libro di Galasso si sviluppi un acceso dibattito, animato in prima persona da Paolo Spriano, il quale sottolinea la capacità della letteratura di raccontare secondo prospettive anti conformiste, svelando angoli oscuri e realtà scomode, e sempre con il fermo obiettivo di svelare, e indicare la via per un progetto condiviso.

La dismissione si chiude con il congedo fra Rea e Buonocore; stupito dalla mole delle bozze del romanzo che sta per uscire, quest'ultimo si interroga sull'accuratezza delle informazioni che egli ha fornito allo scrittore, il quale, a sua volta, ricorda che, dopo il suo arrivo a Bagnoli pochi mesi prima:

> Non tardai a convincermi che era lui [Buonocore] il personaggio che cercavo […] lo bombardavo di domande, lo costringevo a portare la croce dei miei stessi dubbi, dei miei stessi rimpianti, pensieri, malinconie. Buonocore replica così alle critiche dei colleghi invidiosi per la sua collaborazione col romanziere: 'Non immagini che cosa darebbero per stare al posto mio' – mi spiegava con aria di superiorità. 'Che cosa pagherebbero per poterti raccontare la propria vita e leggerla poi, un giorno, riflessa in un romanzo. Credimi, la tua amicizia e la tua vicinanza mi hanno aiutato a superare più di un momento difficili[26].

[26] D, p. 358.

Segue una discussione su quanto possa essere attendibile la prosa costruita su quella testimonianza:

> [Buonocore] scosse di nuovo la testa […] pensi ciascuno quello che vuole. Noi non dobbiamo rendere conto di niente a nessuno. Abbiamo la coscienza a posto'. 'Bravo, Buonocore. Non intendiamo svelare alcun segreto per il semplice fatto che non vi sono segreti da svelare. Tra la verità e la menzogna vi è un solo confine, quello dell'onestà. E noi – possiamo giurarlo – questa storia, per quel che vale, l'abbiamo raccontata in purezza di cuore. Del tutto onestamente[27].

Non è dato sapere se *La dismissione* sia veramente frutto del sodalizio fra l'autore e il testimone Buonocore, ma, in ogni caso, la conversazione fra i due che è anche la chiusa del libro ha il valore di un manifesto, sigillo di una struttura fondamentalmente dialogica, in cui «l'unità della conoscenza e dell'atto etico, dell'essere e del dover essere, quest'unità concreta e vivente ci è data infatti nella nostra visione immediata, nella nostra intuizione»[28]. Accanto alla «strada maestra della scienza della filosofia» Bachtin intravede altri percorsi verso la conoscenza, sussidiari ma non secondari, che egli identifica con «isole di intuizioni artistico-filosofiche individuali»[29]. La trama de *La dismissione* si sviluppa in modo rapsodico grazie ad un arcipelago di intuizioni ancorate ad immagini, attraverso gli innumerevoli dialoghi fra Buonocore e vari interlocutori, dalla moglie Rosaria[30], al collega anziano Carlo Martinez[31], all'ingegnere Lonardi[32], ai membri della delegazione cinese incaricata di sovrintendere alla dismissione. Ci si chiede quale sia l'obiettivo di una così meticolosa registrazione di colloqui e opinioni diverse: ancora una volta, l'ipotesi dialogica di Bachtin può fornire una risposta plausibile. «Ogni conoscenza, per Bachtin, lungi dall'essere un 'rispecchiamento', è

---

27 D, p. 359.

28 Michail Bachtin, *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino 1979, p. 26.

29 *Ibid.*

30 «Una volta costituivamo una specie di coppia perfetta: lei era la mente, io il braccio» in D, p. 12.

31 «Era il suo stesso modo di procedere a suscitare la mia ammirazione, la sua stessa fertile lentezza» in D, p. 43.

32 «Lei sa bene che regalo gli facciamo [agli acquirenti stranieri dell'acciaieria]. Noi Italiani abbiamo non so se il pregio o il difetto di pretendere a ogni costo l'ammirazione e il plauso altrui. Il nostro compito è di incantarli, capisce?» in D, p. 29.

un'attività dialogica infinita, in cui anche l'oggetto è attivo e reagisce dando risposte e ponendo domande»[33]. Secondo il critico russo l'altro è essenziale per penetrare il messaggio testuale, e questa ermeneutica si ripresenta nel dialogismo della scrittura di Rea, il cui collante continua ad essere, paradossalmente, l'assenza di senso del fenomeno Napoli, specie nel presente:

> Napoli è la base. Il centro dei problemi e dei guai. È la partenza, senza sapere mai se arrivi, e quando arrivi […] Mi chiedo se il modo in cui è stata raccontata finora Napoli è ancora attendibile e abbia un senso. Il Sud, Napoli. Miliardi di raccontastorie, spacciatori, artisti, guitti, canzonettari, paesaggisti, camorristi […]. Una gran salsa, in cui tutto si è sfatto, diventato irriconoscibile. Miliardi di piatti di pasta sono stati conditi con quella salsa, e venduti in tutto il mondo. Miliardi di vasetti di 'Gran ragù Neaples' sempre molto richiesto, 'made in Forcella', e spesso confezionati altrove, sono in vendita ovunque. Io penso che tutto ciò no, non ha più senso […] Infine c'è una cultura napoletana molto classista. Come distinguersi dall'aristocraticismo senza dover diventare per forza populisti? Forse praticando una cultura aperta, più che aperta, interclassista. Una cultura che faccia esperienze di attraversamento e sconfinamento[34].

Il gran ragù Neaples che Capuano aborrisce ha origini lontane nel tempo, può essere considerato l'ultimo prodotto di «una stramberia o disturbo psico-sociale dei Napoletani»[35] espressa in quella «napoletanità» di cui Raffaele La Capria ricostruisce la genesi in termini storico-sociologici. Nelle forme contraddittorie e maniacali di «fissazione», che riporta alla cifra freudiana della rimozione conclamata in Rea, la napoletaneità si trasforma da sentire condiviso e coeso della borghesia illuminista dei Vico, Filangieri e Genovesi in un «sotterfugio, che attraversa la spettacolarizzazione di sé [che] ha dotato il napoletano di un così raro senso dell'humor e dell'ironia»[36]. La Capria specifica anche una data, quella del 1799, come spartiacque fra la strage di quella borghesia «rivoluzionaria ed europea, degna del nome»[37] e

---

33 Clara Strada Janovic, *Introduzione* a Bachtin, *Estetica e romanzo*, cit., p. XV.

34 Antonio Capuano, *Città Beffarda*, in *Narrare il sud. Percorsi di scrittura e di lettura*, a cura di G. Fofi, Liguori, Napoli 1995, pp. 45-47.

35 Raffaele La Capria, *L'armonia perduta*, Mondadori, Milano 1986, p. 35.

36 *Ibid.*, p. 39.

37 *Ibid.*, p. 35.

l'ascesa al potere da parte di una piccola borghesia che si servì della napoletaneità

> in un primo tempo per istinto di conservazione, quasi nascondendovisi dentro – e poi man mano per affermare sempre più la propria egemonia fino a trasformare quello che era uno stato d'animo e un sentimento collettivo in una sorta di ideologia strisciante, confusa e pervasiva, che mirava alla totale piccoloborghesizzazione della città […] Ed ecco allora spuntar fuori provvidenziale l'ideologia casalinga, accomodante, nient'affatto rivoluzionaria che conveniva alla nuova classe ascendente: la napoletaneità, un'astrazione che accomunava tutti sotto la stessa bandiera[38].

Alla fine della napoletaneità resta dunque «solo il suo guscio vuoto, il suo modello, la sua fissazione»; anche qui al centro del concetto c'è un'amnesia, «la nostalgia di uno stato precedente ormai irraggiungibile»[39]. La ricostruzione di La Capria, conforme all'opinione della maggior parte di quanti hanno scritto di Napoli negli ultimi trent'anni, ci offre una cornice teorica per comprendere l'obiettivo alla base de *La dismissione*, che consiste, in primo luogo, nella revisione del paesaggio urbano, con un'azione di attraversamento del luogo comune, sintetizzata in una dichiarazione di Buonocore:

> Amici, non scherzo, noi amavamo Bagnoli. Perché rappresentava mille cose insieme ma, prima di tutto, perché incarnava ai nostri occhi una salutare contro-cartolina della città. Una contro-cartolina che trasformava in alacrità l'indolenza, in precisione l'approssimazione, in razionalità l'irragionevolezza, in ordine il caos, in rigore la rilassatezza. L'amavamo perché introduceva in una città inquinata – la Napoli della guerra fredda, dell'abusivismo selvaggio, del contrabbando – valori inusuali: la solidarietà, l'orgoglio di chi si guadagna la vita esponendo ogni giorno il proprio torace alle temperature dell'altoforno; l'etica del lavoro, il senso della legalità[40].

Bachtin ricorre allo stesso verbo – «incarnare» – per descrivere l'operato della forma estetica: «La forma, abbracciando il contenuto *dal di fuori, lo esteriorizza, ossia lo incarna* [corsivo nell'originale] (la terminologia

---

38 *Ibid.*, pp. 34-35.
39 *Ibid.*, p. 39.
40 D, p. 63.

tradizionale classica, quindi, resta fondamentalmente giusta)»[41]. L'intento dichiarato del pensatore russo, di potenziare la forma per stringere un legame ancora più stretto, *fisico*, fra il momento conoscitivo e quello etico, trova un riscontro in tutta la produzione letteraria sul Meridione degli anni Novanta, di cui *La dismissione* costituisce un campione significativo.

Una stagione che si apre in Italia con Tangentopoli e Mani Pulite, quando, a livello nazionale ma soprattutto al sud, si diffonde un'istanza forte di cambiamento e trasparenza politica: quello stesso impegno civile su base locale che è cifra qualificante di Rea, finissimo osservatore della galassia Napoli ma diffidente verso il mito della città labirinto, formula di comodo per quanti, fingendo di citare Benjamin, cercano alibi per rinunciare ad affrontare i problemi della città. Nel sud Italia sono anni in cui si assiste ad un crescente fervore nell'ambito degli studi urbanistici, dagli incontri interdisciplinari tenuti a Castel Dell'Ovo nel 1982[42], cui partecipano antropologi, architetti, psicanalisti – da Joseph Rykwert, a Gillo Dorfles e Marino Niola – alle riviste come *Contemporanea* e, soprattutto, *Meridiana* pubblicata dall'IMES (Istituto Meridionale di Storia e Scienze Sociali) sotto la direzione dello storico Piero Bevilacqua, che approfondiscono l'interazione fra città e territorio nel Meridione. Ciò che accomuna iniziative eterogenee è l'ottica innovativa ispirata a Lynch[43] rispetto al modo di raccontare la città, che ingloba le aree circostanti nelle dinamiche del discorso urbano: «la polarizzazione tra la città nel suo intero e le varie parti che la compongono vengono messi da parte a favore di una concezione dell'architettura come 'opera aperta' e della città come ambiente in divenire»[44]. Considerata da questa prospettiva, *La dismissione* si colloca sulla scia della *Storia della città di Napoli* di Cesare de Seta[45], e, più in generale, fa proprie le idee di Lefebvre[46] sulla produzione dello spazio e il diritto alla

41 Michail Bachtin, *Estetica*, cit., p. 28.

42 Cfr. Emma Giammattei, *Il romanzo di Napoli*, cit., p. 7.

43 Kevin Lynch, *L'immagine della città*, Marsilio, Padova 1964.

44 Robert Lumley e John Foot *Introduzione. Indicazioni* in *Le città visibili. Spazi urbani in Italia, culture e trasformazioni dal dopoguerra a oggi*, a cura di Lumley e Foot, Il Saggiatore, Milano 2007, p. 13.

45 Cesare De Seta, *Storia della città di Napoli dalle origini al Settecento*, Laterza, Bari 1973.

46 Henri Lefebvre, *Il diritto alla città*, Marsilio, Venezia 1970 e *La rivoluzione urbana*, Armando, Roma 1973.

fruizione civica della città. In quanto alla Napoli agiografica, Rea la liquida come falsa e inadeguata, anche e soprattutto a seguito della rinuncia ad una prospettiva di sviluppo industriale. «'Ma che razza di porto è questo?' Un grande guscio vuoto all'interno del quale non accade mai nulla. Un porto-truffa. O burla, se preferisci. Su cui pesano almeno una trentina d'anni di ininterrotta agonia industriale. Prendi nota. Sono scomparse a dir poco duemila fabbriche. Addirittura tremila, a detta di alcuni. Roba da far venire le vertigini»[47].

Al tempo della prima Giunta Bassolino, o del cosiddetto Rinascimento napoletano rappresentato dalla Galassia Gutenberg, l'economista Carlo Trigilia identificava la vocazione della letteratura meridionale in una «sana vena di rivolta e di utopia»[48] rispetto all'omologazione dominante della cultura contemporanea. Nell'antologia *Sporco al sole. Racconti del Sud estremo. Prima antologia dei narratori meridionali* che cura Goffredo Fofi si chiede se sia possibile realizzare e mettere in atto «un potenziale eversivo per disincagliare il Sud letterario dal consolatorio ma estenuante abbraccio della tradizione, per sabotare cliché ormai logori e costruire scenari consoni allo spirito dei tempi»[49].

Ne *La dismissione* questo potenziale eversivo si attiva attraverso varie forme di rammemorazione, equamente distribuite fra il racconto del corpo, visto come «vero e proprio mediatore, attraverso i processi psichici e mentali del lavoro mnestico», sia nei «luoghi della memoria di tutt'altro tipo, [come] gli archivi. L'archivio non è solo il luogo in cui vengono conservati i documenti del passato ma anche il luogo in cui il passato viene costruito e creato»[50]. A proposito dell'archivio[51] la Assmann osserva che «agli artisti non

47 D, p. 228.

48 Carlo Trigilia, *Crescita senza sviluppo. Effetti perversi delle politiche del Mezzogiorno*, Bologna, Il Mulino 1992.

49 Goffredo Fofi (a cura di), *Sporchi al sole*. In Daniela Carmosino, *Uccidiamo la luna a Marechiaro*, Donzelli, Roma 2009, p. 15.

50 Aleida Assmann, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Il Mulino, Bologna 2002, p. 22.

51 L'archivio ne *La dismissione* prende le forme dell'inventario, con una marcata inflessione borgesiana o comunque psicanalitica: «Non fu soltanto un inventario di carte. Fu anche un inventario di suppellettili, arredi, pezzi di ricambio e quant'altro trovammo nell'intero reparto. […] Ricordo che quel magazzino era stato battezzato con uno dei nomi più infausti

interessa l'archiviazione tecnicamente intesa ma il *Leidschatz* nel quale riconoscono un patrimonio artistico»[52]: questo è anche il caso di Rea, per il quale l'acciaieria catalizza la perdita – l'eclisse ipotizzata in apertura – di una coscienza collettiva, della quale il romanzo costituisce il bilancio.

Macchine e cittadinanza

«Erano arrivate tardi da noi. La siderurgia internazionale le conosceva e le praticava da un bel po' ma l'Italia, si sa, è un paese sempre in coda in materia di aggiornamenti»[53]. La vicenda delle colate continue, il loro funzionamento, unito a quello della relativa componentistica – a cominciare dai famigerati rulli – ha in Ermanno Rea la stessa funzione dei capitoli sulla cetologia in Melville, ovvero non si tratta di digressioni, ma piuttosto di istruzioni per la lettura, imprescindibili dalla padronanza di una ben precisa tecnologia intorno alla quale ruota, in parallelo, la costruzione realista del romanzo; quest'ultima in Rea è solo *apparentemente* una scelta rassicurante di carattere laico, coerente con le motivazioni del realismo imperante nell'Ottocento: «il corpus smisurato delle produzioni narrative del secolo scorso rivela forse un'angoscia segreta per la perdita di trame orientate in senso provvidenziale: è necessario ricostruire le storie […] quando non ci si può più rifare a un archetipo narrativo di carattere sacro in grado di organizzare e razionalizzare qualsiasi cosa»[54].

C'è ansia e, insieme, un'istanza sacrale nella richiesta che Buonocore rivolge a Rea per inserire nel testo del romanzo l'illustrazione di un impianto di colata continua:

> E qui consentimi una preghiera. Non puoi immaginare quanto mi renderesti felice inserendo nel libro che andrai a scrivere uno di questi disegni, uno soltanto, ma con la raccomandazione al lettore di non girare subito pagina, di non metterlo sbrigativamente da parte

---

della seconda guerra mondiale: Hiroshima. Dove vai, Buonocore? A Hiroshima, rispondevo. […] Perché per me, in quel momento, Hiroshima era il mondo intero. Era la follia nella quale stavamo sprofondando» in D, p. 129.

52 Aleida Assmann, *Ricordare*, cit., p. 23.

53 D, p. 119.

54 Peter Brooks, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Einaudi, Torino 2004, p. 6.

> rifiutandolo con pregiudiziale indifferenza, ma di osservarlo attentamente, di meditarlo, di sottoporlo ad un'accurata ricognizione, centimetro per centimetro, lungo l'armoniosa successione curvilinea dei neri e dei bianchi, dei pieni e dei vuoti[55].

L'apprezzamento dell'equilibrio formale va ben oltre le apparenze della macchina, per ribadire l'intento primario del romanzo, analogo a quello dei maestri del Bauhaus, che «possono anche rivendicare di aver progettato macchine pensandole come esemplificazione di un metodo»[56]; un metodo nel quale, come sostiene Loos, gli ingegneri sono «i Greci dei nostri giorni»[57], e le macchine, con la loro forza prometeica, saldano il moderno al mito della classicità.

> Proviamo ad avvicinarci invece ad un altoforno: non sarà nata qui l'espressione *scherzare col fuoco?* L'altoforno è prima di tutto un ammonimento: non prendere sottogamba ciò che si innalza al cielo e incute soggezione già soltanto per la sua mole (non a caso nel nostro immaginario collettivo la macchina è dotata di vita propria, con un potere tirannico che esige devozione assoluta). Nessuno può agire separato. È come una danza rituale, quella che si svolge intorno all'altoforno: dal momento in cui viene riempita la benna di carico al momento dello spillaggio, quando la materia zampilla come magma dalle viscere del vulcano… [58].

Una descrizione che ripropone gli stilemi del sublime in chiave psicanalitica non deve comunque trarre in inganno: Rea non intende riproporre l'ostentazione del Grand Tour, quanto lasciarsi alle spalle gli stereotipi del pittoresco, adottando un registro naturalista ai limiti del brutalismo. Pur senza rinunciare alla sua connotazione propedeutica, al Grand Tour subentra perciò il «piccolo giro»[59], il viaggio di perlustrazione su base locale che accomuna la generazione del dopoguerra dei Flaiano, Soldati, Cecchi e Baldini e a quella, successiva, di Starnone, De Luca, e del gruppo cui lo stesso Rea appartiene. Ridimensionare la retorica paesaggistica, optare per una prosa sobria e 'oggettiva' sono presupposti per

---

55 D, p. 120.

56 Reyner Banham, *Architettura della Seconda Età della Macchina*, Electa, Milano 2004, p. 19.

57 *Ibid.*, p. 18.

58 D, p. 137.

59 Emma Giammattei, *Il romanzo di Napoli*, cit., pp. 12-13.

poter narrare l'assenza: «Forgiare uno strumento linguistico capace di nominare il mondo 'secondo l'autore' vuol dire, per i narratori del nuovo Sud, costruire un ponte sul vuoto di senso delle parole e delle icone desemantizzate dall'ammaliante retorica meridionalista, neorealistica o mediatica che sia»[60]. Poiché il senso transita attraverso l'*Erfahrung*, allora l'atto dell'esperire, inclusa l'elaborazione dell'inconscio, «è dolore, passione, cambiamento e perciò perdita»[61]. La scrittura di Rea verte sull'atto di suturare una perdita attraverso la rammemorazione, dal caso di Francesca Spada in *Mistero Napoletano*, con lo sfondo della Napoli durante la Guerra Fredda, alla vicenda di Federico Caffè per l'intreccio fra economia e politica[62], fino alla storia di Felice Lasco per il mondo malavitoso del Rione Sanità[63]. Ciò avviene anche ne *La dismissione,* ma di quest'operazione di ritrovamento colpisce piuttosto la centralità del corpo, un rilievo che assume connotazioni biopolitiche:

> Fosti tu a sostenere che avevo tutte le ragioni del mondo a definire mio quell'impianto. 'Dopo averlo frequentato per tanti anni' dicesti 'dopo averlo scrutato, manipolato, diretto, potresti quasi rivendicarne la proprietà alla Steel Works: come vi permettete di venderlo ai cinesi? […] quando, all'improvviso, interrompendo l'accalorato resoconto che ti andavo facendo del lavoro di un manutentore di colate continue, mi hai chiesto a bruciapelo: 'Insomma, la colata è femmina?' Ti ho risposto di malumore: 'Con l'acciaio non si copula, soprattutto quando è incandescente'[64].

L'opposizione fra organico e inorganico definisce il campo metaforico della vita politica; collocando l'acciaieria al centro della narrazione e facendone l'ossessione del protagonista (anch'essa corporea, con l'accenno

---

60 Daniela Carmosino, *Uccidiamo la luna*, cit., p. 41.

61 Ermanno Rea, *Mistero napoletano*, Feltrinelli, Milano 2014, p. 7.

62 Ermanno Rea, *L'ultima lezione. La solitudine di Federico Caffè scomparso e mai più ritrovato*, Feltrinelli, Milano 1992. Il libro sulla misteriosa fine di Federico Caffè ha molti punti di contatto con *La dismissione*. In entrambi si tratta di una scomparsa, e il caso del celebre economista non solo presenta analogie con *La scomparsa di Majorana* di Sciascia, ma riscopre una teoria economica conforme ad un progetto sociale nel quale Rea si riconosce, e che viene sistematicamente osteggiato dalla maggior parte degli esponenti della politica italiana del dopoguerra.

63 Ermanno Rea, *Nostalgia*, Feltrinelli, Milano 2016.

64 D, p. 18.

alla copulazione, e all'esposizione del torace al calore immane dell'altoforno) Rea ripropone il problema del rapporto fra cultura e natura – nelle forme primigenie presenti nell'altoforno –, e con esso le modalità di assoggettamento della natura, con le ricadute di questo processo sul tessuto sociale. «Non pensi anche tu che nella felicità di questo incontro, un vero colpo di fulmine tra un uomo e una macchina, possa essere intravisto un segno del destino?»[65].

In vari episodi de *La dismissione* si ha la netta impressione che Rea intenda superare la separazione fra materia inanimata e animata, individuando nella macchina sia un modello ordinatore, sia un ente di fronte a cui è possibile emozionarsi e con cui instaurare un dialogo: «C'è un piacere difficile da descrivere allorché si realizza l'obbedienza della macchina alla tua volontà, perché la macchina non si piega ad alcuna prepotenza, premia sempre e soltanto la tua intelligenza. Mi venne quasi da piangere quando le rividi [le colate continue] di nuovo in vita, fuori dal letargo nel quale erano precipitate, ormai certo di averle guarite in maniera definitiva»[66].

Qui, così come in molti classici della fantascienza, abbiamo una narrazione intesa come sistema simbolico centrato su un «novum», un elemento chiave del plot, che esige l'adesione simpatetica da parte del lettore: anche nello schema dialogico bachtiniano, si auspica che il lettore entri da «creatore in ciò che è visto, sentito, pronunciato»[67] nel testo. La dismissione di Bagnoli costituisce il *novum* e, insieme, il *monstrum*, ciò che Queneau identificava come l'indicibile della letteratura. La pignoleria nei dettagli che contribuisce all'ossatura realista de *La dismissione* evidenzia il paradosso di quello schema che presiede al plot fantascientifico[68], in base al quale ciò che è *possibile* non solo coincide con l'esistente, ma prelude a ciò

---

65 D, p. 122.

66 D, p. 47.

67 «Vedere o sentire semplicemente qualcosa non significa ancora percepire la forma artistica; bisogna che ciò che è visto, sentito, pronunciato diventi l'espressione del nostro rapporto assiologico attivo, bisogna entrare da creatore in ciò che è visto, sentito, pronunciato e così superare la materialità e la determinatezza extracreative della forma, la sua cosalità», in Michail Bachtin, *Estetica*, cit., p. 53.

68 «What is *possible* should be differentiated not only from what is already real but also from what is equally empirically unreal but *necessary*» [corsivi dell'autore] Darko Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction. On the Poetics and History of a Literary Genre*, Peter Lang, Bern 2016, p. 98.

che *non è reale ma necessario*. In altre parole, le circostanze in cui la dismissione si verifica sono ineludibili[69], e Buonocore che ne è testimone, come l'Ishmael di *Moby Dick*, ne può solo riferire, ma coesistono con una visione utopica legata alle macchine, che contiene una critica radicale di ciò che è avvenuto[70]: la diegesi de *La dismissione* invita indirettamente il lettore a «coglierne soprattutto i significati reconditi degli avvenimenti, il loro lato simbolico, allegorico»[71], ed è in questa luce che va considerato il rapporto uomo-macchina.

Rea attribuisce alla macchina una propria esistenza autonoma, dotata di valore esemplare e frutto della proprietà di non decadere, assimilabile alla condizione che una volta spettava al corpo *politico* del sovrano[72], come magistralmente illustrato da Kantorowitz nella formula: «The King has in himself two bodies». In tal modo lo scrittore napoletano si confronta con l'affascinante snodo biopolitico del corpo eterno perché incorruttibile, trasposto sugli impianti esenti dall'obsolescenza, come quelli dei quali Buonocore si prende cura per perpetuarne l'uso anche dopo il loro trasferimento in Cina. Nella peculiare relazione del tecnico montatore con le

---

[69] «Le ragioni per le quali fu deciso di ristrutturare Bagnoli restano per me ancora un mistero. Per la verità, non appaiono un mistero soltanto a me: si tratta del vero grande mistero di questa sporca vicenda, come ha scritto in maniera lapidaria l'autore delle tre lettere anonime […] Mille miliardi sono una cifra spropositata, con la quale si sarebbero potute fare tantissime cose buone e perfino egregie tra le quali – non è un paradosso – anche ristrutturare Bagnoli. Ma non certo come premessa alla sua chiusura qualche anno dopo, buttando così dalla finestra una enorme massa di denaro, buttando così dalla finestra una enorme massa di denaro, anzi regalandola in gran parte a cinesi, tailandesi, indiani e quant'altri acquisteranno poi impianti nuovi di zecca, o comunque efficientissimi, pagandoli come rottame» in D, p. 90.

[70] A questo aspetto della testimonianza si collega l'attenzione alla fotografia, caratterizzante per l'economia del romanzo, scandita da scene riconducibili alla logica dell'approfondimento che ispira l'idea del *punctum* in Barthes. Vedasi la scena in cui Buonocore fotografa gli impianti dell'ILVA (D, p. 25) e, più in generale, il volume che raccoglie l'attività di Ermanno Rea come photoreporter. Ermanno Rea, *1960. Io reporter*, Feltrinelli, Milano 2012.

[71] D, p. 64.

[72] «Divo Hludovico vita! Novo David perennitas! In other words, Louis [Ludovico il Pio, figlio di Carlo Magno e re dei Franchi dall'814 all'840] was 'haloed' not as an effluence of the epithet *divus*, but through the *perennitas* of the pious King of Israel [David]», in Ernst Kantorowitz, *The King's Two Bodies. A Study in Medieval Political Theology*, Princeton U.P., Princeton 1957, p. 81.

colate continue riaffiora un'esperienza dalle venature utopiche studiata dagli antropologi, relativa a quell'epoca in cui uomini e cose «fanno parte del medesimo orizzonte al punto non solo di interagire, ma di integrarsi a vicenda. Più che meri strumenti, o oggetti di proprietà esclusiva, le cose costituiscono il filtro attraverso il quale uomini, non ancora modellati dal dispositivo della persona [corrispondente alla fase politica della modernità che si inaugura con Hobbes n.d.a.], entrano in relazione fra loro»[73].

In un certo senso, tali presupposti biopolitici finalizzati a costituire una comunità per gestire le macchine già sussistevano proprio nell'industria siderurgica, poiché nel 1855, con l'introduzione del convertitore Bessemer, si erano create le condizioni affinché «le abilità tecniche coinvolte nella fabbricazione dell'acciaio non erano facilmente trasferibili ad altri lavori di fonderia, un dato tipico anche di altre industrie di base, allora come oggi. Le abilità tecniche altamente specializzate non sono riducibili ad un elenco dettagliato di procedure tecniche, ma rappresentano tutta una cultura formata intorno a queste operazioni»[74]. Proprio nell'industria siderurgica, nella quale non vige l'omogeneizzazione alienante della fabbrica fordista, Sennett ritiene che alla centralità della macchina non corrisponda una spersonalizzazione dell'operaio, e dunque si realizzi l'agognato «metodo» della modernità.

Buonocore, la cui vita «in buona parte comincia e finisce con le colate continue»[75], che «nasce e muore manutentore, […] mai stato della razza dei timonieri […] l'*esercizio* non fa parte della [sua] esperienza, [perché] appartiene all'*emergenza*, [lui è] l'uomo che tappa le falle»[76] corrisponde a questa tipologia di lavoratore creativo, moderno continuatore dell'inventiva artigianale: capace di aggiustare, assemblare, innovare, agli antipodi rispetto al «gorilla ammaestrato»[77] prodotto dalla taylorizzazione indiscriminata paventata da Gramsci; proprio per queste capacità, per la sua *flessibilità* Buonocore è sgradito ai quadri dirigenziali dell'ILVA, responsabili di aver

---

73 Roberto Esposito, *Le persone e le cose*, Einaudi, Torino 2014, p. VIII.
74 Richard Sennett, *L'uomo artigiano*, Feltrinelli, Milano 2010, p. 108.
75 D, p. 35.
76 D, p. 26.
77 Antonio Gramsci, *Quaderni del carcere*, Einaudi, Torino 1975, p. 2171.

avallato le decisioni della classe politica che ha affossato la fabbrica. È per questo che viene da loro provocatoriamente classificato come un narciso perfezionista:

> Aprì un cassetto della scrivania e ne estrasse un foglio di carta. 'Sa chi è il perfezionista, Buonocore? Colui che ricerca, nell'ambito della propria attività o del proprio lavoro, un grado di perfezione non sempre raggiungibile. Quanto al perfezionismo, è catalogato senz'altro come una tendenza nevrotica di tipo ossessivo che impedisce spesso all'individuo di attuare cose abbastanza semplici per eccesso di narcisismo e di autocritica[78].

Una tendenza nevrotica di tipo ossessivo. Come in Balzac o in Conrad - fate le dovute differenze - *La dismissione* è segnato dall'ossessione del fare, frutto dell'attaccamento viscerale al lavoro. L'intima percezione del privilegio di essere «un dipendente troppo utile in fabbrica per essere collocato fuori dai cancelli in stato di riposo»[79] riecheggia nella riflessione di Buonocore davanti agli operai minacciati di licenziamento, che presidiano l'ingresso degli impianti:

> Del resto, anche se fossi riuscito a parlargli, che cosa sarei stato in grado di dirgli? Che mi stavo adoperando soltanto affinché le colate continue non avessero troppo a soffrire a causa del trasferimento da Bagnoli a Meishan? […] Non avrebbero capito che per una persona del mio genere, con il mio passato e i miei limiti, viene prima di tutto la macchina: siviera, paniera, lingottiera, i rulli dentro ai segmenti, le stampigliatrici, la falsa bramma, i cannelli da taglio e via elencando tutto l'armamentario, un pezzo dietro l'altro. Perché la macchina è sacra, è tutto. È ordine e disciplina. È razionalità. In definitiva, è quanto di pulito e rispettabile resta ancora in questo mondo caotico[80].

La feticizzazione della macchina ne fa una protesi, e la costellazione tecnologica che rende possibile la siderurgia equivale ad una dettagliata descrizione anatomica. Macchina come organo, prolungamento dei nostri arti, e corpo umano che «diventa il canale di transito e l'operatore, certo delicatissimo, di una relazione sempre meno riducibile a una logica binaria

---

78 D, p. 85.
79 D, p. 56.
80 D, p. 57.

[fra corpo e macchina]»[81]: «Vedete? Questo blocco di acciaio è come un pezzo di pane; la sua meccanica non ha niente di complicato. Lo si potrebbe definire un essere elementare e servizievole che si accontenta di pochissimo per fare il proprio dovere. Si accontenta di poco. Voi però non dovete dimenticarvi mai di darglielo, quel poco. E di darglielo con la necessaria puntualità»[82].

La conoscenza della macchina è propedeutica per «ricondurla al suo ambito naturale [e] riguarda innanzitutto la condizione contingente del nostro corpo, che trattiene l'azione umana nei limiti di determinate possibilità anatomiche o fisiologiche»[83]. Nel corso delle lunghe sessioni in cui Buonocore istruisce i membri della delegazione cinese sul funzionamento degli impianti[84] egli spesso insiste su un rapporto fisico del lavoratore con i macchinari. Si può immaginare un nuovo equilibrio tra *logos* e *bios*: solo così si può superare l'enfasi esclusivamente razionale del discorso egemone della modernità, da Descartes fino a Kant, e accogliere le suggestioni di Vico e Spinoza, che sottraggono il corpo «alla dicotomia cartesiana tra *res cogitans* e *rex extensa* [per] farne il luogo peculiare di unificazione della nostra esperienza individuale e collettiva»[85]. Questo obiettivo spiega la sacralità che Buonocore attribuisce alla macchina, la cui malleabilità lascia intravedere i contorni di un progetto. Come sintesi di tèchnai – tecniche, ma insieme pratiche artistiche–, il progetto resta il grande assente eppure, allo stesso tempo, si candida a motivazione dietro la stesura de *La dismissione*.

Lo spunto, intrecciato alla capacità di recuperare la dimensione osmotica fra corpo e cose, sottraendole al destino anonimo e seriale del neoliberismo; questa è certamente una chiave di lettura de *La dismissione* che si può sommare al rigore etico – ed eretico rispetto alla religione della fabbrica fordista – di Buonocore, attraverso la disamina del costume degli

81 Roberto Esposito, *Le persone*, cit., p. IX.
82 D, p. 199.
83 Roberto Esposito, *Bíos. Biopolitica e filosofia*, Einaudi, Torino 2004, p. 14.
84 D, pp. 199-122. Non manca un'esplicita allusione sessuale: «Un giorno dissi con una certa stizza: 'Amici, basta camminare in punta di piedi, basta chiedermi ogni volta: 'posso toccare? Queste macchine sono ormai vostre: potete palparle quanto volete» D, p. 200.
85 Roberto Esposito, *Le persone*, cit., p. XIV.

Italiani nelle lezioni tenute da Rea presso il Middlebury College nel 2009[86]. Lo scrittore individua nella Controriforma lo spartiacque fra il primato storico e civico degli Italiani coincidente con l'umanesimo rinascimentale e l'inarrestabile degrado etico culminato nel Ventennio fascista e nell'odierna collusione fra malaffare e politica; la concezione laica di Rea, ispirata, fra gli altri, a Bertrando Spaventa e Piero Gobetti, fa da contrappunto saggistico a *La dismissione*, pur restando sostanzialmente un libro di storia, in una relazione analoga a quella del *Congo Diary* rispetto a *Heart of Darkness* di Conrad, ovvero di un diario di bordo che è *anche* una preziosa fonte di informazioni per comprendere la genesi un romanzo a sfondo autobiografico. Il riferimento allo scrittore anglo-polacco non è casuale perché anche Rea, con i dovuti distinguo rispetto a Conrad, si misura con il rimosso, occultato sotto forma di «rimpianti, di nostalgie spesso regredite in nevrosi»; descrivendo la passione tra uomo e macchina, Rea definisce il suo un «racconto», e anche Conrad sostiene di trascrivere «yarns», racconti umorali di marinai, piuttosto che cimentarsi nel magniloquente *grand récit* del novel.

Voler preservare la dimensione orale significa per lo scrittore continuare a credere in «una verità [come] necessità antropologica di cui è difficile sbarazzarsi»[87]; dopo la parentesi ludica postmoderna, Rea torna a parlare di lavoro, di lavoro che non c'è più, includendo nella letteratura seria «ciò che prima era colpito da interdetto, perché ritenuto troppo basso, sconveniente e irrilevante»[88], ma lo fa lasciando distinto il piano biografico e la cronaca[89], adottando una prosa soggettivizzante in cui, come nel romanzo tedesco dalla *Nuova oggettività*, non si interpreta, ma piuttosto *si mostra*, rimediando al perdurare dell'assenza con lo scavo nell'archivio della memoria. Mostrare, *darstellen*, perché la disarmonia del mondo è fonte inesauribile di spunti critici per chi si immedesima nell'atto di osservare

[86] Ermanno Rea, *La fabbrica dell'obbedienza. Il lato oscuro e complice degli Italiani*, Feltrinelli, Milano 2011.

[87] Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità*, cit., p. 177.

[88] *Ibid.*, p. 204.

[89] Evidentemente Rea tratta delle problematiche del lavoro da una prospettiva diversa da quella che accomuna autori come Nata, Lolli, Ferracuti e Voltolini.

mentre legge, pur senza dimenticare il filtro letterario con cui si confronta: un realismo che, seguendo Conrad, vuole restare fedele ad una visione personale finanche idiosincratica[90], e che, nella prospettiva di Bachtin, sappia potenziare l'efficacia della forma letteraria per proporre al lettore un patto di tipo etico, fondamento di una possibile nuova cittadinanza.

Bibliografia

Testi di riferimento

Ermanno Rea, *L'ultima lezione. La solitudine di Federico Caffè scomparso e mai più ritrovato*, Feltrinelli, Milano 1992.

Ermanno Rea, *La dismissione*, Feltrinelli, Milano 2002.

Ermanno Rea, *La fabbrica dell'obbedienza. Il lato oscuro e complice degli Italiani*, Feltrinelli, Milano 2011.

Ermanno Rea, *1960. Io reporter*, Feltrinelli, Milano 2012.

Ermanno Rea, *Mistero napoletano*, Feltrinelli, Milano 2014.

Bibliografia critica

Giancarlo Alfano, *Paesaggi, mappe, tracciati. Cinque studi su letteratura e geografia*, Liguori, Napoli 2010.

Malcolm Andrews, *The Search for The Picturesque, Landscape Aesthetics and Tourism in Britain, 1760-1800*, Scolar Press, London 1989.

Aleida Assmann, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Il Mulino, Bologna 2002.

Michail Bachtin, *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino 1979.

Reyner Banham, *Architettura della Seconda Età della Macchina*, Electa, Milano 2004.

Homi Bhabha (a cura di), *Nazione e narrazione*, Meltemi, Roma 1997.

Peter Brooks, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Einaudi, Torino 2004.

Antonio Capuano, *Città Beffarda*, in Goffredo Fofi (a cura di), *Narrare il sud. Percorsi di scrittura e di lettura*, Liguori, Napoli 1995, pp. 45-47.

[90] «My task which I am trying to achieve is, by the power of the written word to make you hear, to make you feel – it is, before all, to make you see» in Joseph Conrad, *The Nigger of the Narcissus / Typhoon and Other Stories*, Penguin, Harmondsworth 1985, p. X. A conferma dell'ipotesi che quello di Rea sia un realismo introspettivo, o un modernismo consapevole dei rischi dell'ideologia reificante del realismo, Rea apre la raccolta dei suoi photoreportage con un riferimento a «*La Linea d'ombra* [in cui] Conrad riflette su certi stati d'animo», in Ermanno Rea, *1960*, cit., p. 12.

Daniela Carmosino, *Uccidiamo la luna a Marechiaro. Il Sud nella nuova narrativa italiana*, Donzelli, Roma 2009.

Gaetano Cappelli, Michele Trecca e Enzo Verrengia (a cura di), *Sporco al sole. Racconti del Sud estremo. Prima antologia dei narratori meridionali under 25*, Besa, Bari 1998.

Joseph Conrad, *The Nigger of the Narcissus/Typhoon and Other Stories*, Penguin, Harmondsworth 1985.

Franco Cordelli, *La democrazia magica. Il narratore, il romanziere, lo scrittore*, Einaudi, Torino 1997.

Cesare De Seta, *Storia della città di Napoli dalle origini al Settecento*, Laterza, Bari 1973.

Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Il Mulino, Bologna 2014.

Roberto Esposito, *Bíos. Biopolitica e filosofia*, Einaudi, Torino 2004.

Roberto Esposito, *Le persone e le cose*, Einaudi, Torino 2014.

Sigmund Freud, *Psicopatologia della vita quotidiana*, Bollati Boringhieri, Torino 1985 (1924).

Emma Giammattei, *Il romanzo di Napoli. Geografia e storia della letteratura nel XIX e XX secolo*, Guida, Napoli 2016.

Antonio Gramsci, *Quaderni del carcere*, Einaudi, Torino 1975.

Eric Hobsbawm e Terence Ranger, *L'invenzione della tradizione*, Einaudi, Torino 1982.

Michael Jakob, *Paesaggio e letteratura*, Olschki, Firenze 2005.

Fredric Jameson, *The Modernist Papers*, Verso, London 2007.

Ernst Kantorowitz, *The King's Two Bodies. A Study in Medieval Political Theology*, Princeton U.P., Princeton 1957.

Raffaele La Capria, *L'armonia perduta*, Mondadori, Milano 1986.

Henri Lefebvre, *Il diritto alla città*, Marsilio, Venezia 1970.

Henri Lefebvre, *La rivoluzione urbana*, Armando, Roma 1973.

Kevin Lynch, *L'immagine della città*, Marsilio, Padova 1964.

Robert Lumley e John Foot (a cura di), *Le città visibili. Spazi urbani in Italia, culture e trasformazioni dal dopoguerra a oggi*, Il Saggiatore, Milano 2007.

Maria Grazia Negro, *Il mondo, il grido, la parola. La questione linguistica nella letteratura postcoloniale italiana*, Cesati, Firenze 2015.

Francesco Orlando, *L'intimità e la storia*, Einaudi, Torino 1998.

Francesco Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Einaudi, Torino 1993.

Michele Prisco *Una generazione senza eredi?*, in Giuseppe Tortora (a cura di) *Il risveglio della ragione. Quarant'anni di narrativa a Napoli*, Avagliano, Cava dei Tirreni 1994, pp. 123-130.

Richard Sennett, *L'uomo artigiano*, Feltrinelli, Milano 2010.

Clara Strada Janovic, Introduzione a Bachtin, 1979, pp. VII-XVI.

Darko Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction. On the Poetics and History of a Literary Genre*, Peter Lang, Bern 2016.

Giuseppe Tortora (a cura di) *Il risveglio della ragione. Quarant'anni di narrativa a Napoli*, Avagliano, Cava dei Tirreni 1994.

Carlo Trigilia, *Crescita senza sviluppo. Effetti perversi delle politiche del Mezzogiorno*, Il Mulino, Bologna 1992.

La cancellazione distopica

Irene PALLADINI
Università di Cagliari

Abstract. The present study means to handle the topic of dystopian deletion in contemporary Italian novel. In particular, many authors have created an imaginary world where an iron heel destroy, at the same time, conscience, memory and identity. However, in more recent novels, erasure seems to be not necessary anymore, indeed the thought control is absolutely interiorized and it is peacefully instilled in human's minds, in connection with a sort of alluring, winning and pervading power.

Keywords: Deletion, despotism, dystopian novel, alluring power.

La cancellazione ostentata

«Delicato è il lavoro del censore al servizio di un potere assoluto»[1], impegnato nella pratica sistematica dell'«ostracismo figurato»[2] di personalità, sino a poco tempo prima celebri, gommate via, spesso con una grossolanità intenzionale, dacché le «arroganze iconiche»[3] intendono rivelare il dominio incontrastato di chi le pratica.

È pertanto plausibile che la cancellazione esibita connoti intimamente il genere distopico, assumendo l'erpice[4] orwelliano a costellazione guida. In

---

1 Michele Smargiassi, *Un'autentica bugia, La fotografia, il vero, il falso*, Contrasto, Roma 2015, p. 210.

2 *Ibid.*, p. 210.

3 *Ibid.*, p. 214.

4 Il segno qui impiegato rimanda, in tutta chiarezza, alla macchina della tortura nell'incubo kafkiano *Nella colonia penale*, in *Racconti*, a cura di E. Pocar, trad. it. di R. Paoli, Mondadori, Milano 1970, pp. 285-318. Nondimeno, la tortura è agìta, e teatralizzata, nel romanzo ad alta densità distopica di Mario Lunetta, *I ratti d'Europa* (1977) Lampi di Stampa, Milano 2012. In particolare, si vedano, *Ibid.*, pp. 60-63 e pp. 164-167.

effetti, il dispositivo panoptico del *Big Brother*[5] è reso ancora più micidiale e invasivo dall'apparato preposto alla cancellazione e riscrittura della storia e della realtà, sancendo l'impossibilità di assodare il vero nel sostanziale infingimento delle cose. Cancellato il libero pensiero ed esodata la verità, l'intrusione massiva coinvolge finanche il linguaggio, scarnificato, lettera dopo lettera, in sintonia con l'insidiosa semplificazione delle cose.

Anche il rogo appiccato ai libri dagli allegri incendiari creati da Ray Bradbury[6], giusto per restare nell'ambito della *holy trinity* distopica, può essere ricondotto alla categoria esaminata, ancorché sia dall'evanescenza della figura della giovane Clarisse che trapelano, forse in modo meno plateale ma non per questo meno convincente, le storture del dispotismo. A sostegno dell'ipotesi, si rammenti che gli uomini non leggevano più, e da tempo immemore, come asserisce non solo il *leader* spietato, il che potrebbe suonare come un alibi confezionato a bella posta, ma anche il savio e giusto professore. Dunque il governo non avrebbe fatto altro che avvallare una tendenza già in corso. La sparizione della giovane, forse inghiottita dalle maglie del potere liberticida, si fa, invece, molto eloquente e non è certo di poco spessore la scelta di François Truffaut[7] di risparmiarla dall'inghiottitoio dispotico, lasciandola incedere lungo i binari, insieme agli altri uomini liberi, e non solo scampati.

La scomparsa può anche dare l'abbrivio al plot, come accade a William, giornalista e fratello di Anna Blume in *Nel paese delle ultime cose* di Paul Auster. L'attacco del romanzo tematizza, infatti, l'abrasione identitaria, innescando la *quête*: «Queste sono le ultime cose, scriveva. A una a una scompaiono e non ritornano più»[8].

Anche nella letteratura italiana contemporanea, l'immaginario cacotopico – dispotico affonda nel processo di evaporazione, còlto nella complessità delle sue articolazioni: dall'eliminazione fisica del dissidente, o dalla sua neutralizzazione tesa a un'acquiescente adesione, all'epurazione onomastica, sino alla volatilizzazione dell'identità memoriale e coscienziale di una comunità intera. Tuttavia, in alcune opere, il processo censorio

---

5 George Orwell, *1984*, (1949), trad. it. di S. Manferlotti, Mondadori, Milano 2015.

6 Ray Bradbury, *Fahrenheit 451* (1953) trad. it. di G. Monicelli, Mondadori, Milano 2013.

7 François Truffaut, *Fahrenheit 451*, 1966. Regia François Truffaut; Soggetto Ray Bradbury; Sceneggiatura François Truffaut.

8 Paul Auster, *Nel paese delle ultime cose* (1985) trad. it. di M. Sperandini, Einaudi, Torino 2005, p. 3.

svapora, come se non fosse più necessario a tacitare un dissenso che, di fatto, non esiste più, nell'omologazione totale delle coscienze asservite e, talvolta, osannanti lo stesso *iron heel*[9].

I prodromi della cancellazione distopica sono agìti nel «discorso solenne, ultimativo, dichiaratamente morale e poetico»[10], condotto, nel 1938, da Corrado Alvaro nel suo *L'uomo è forte*[11]. Un malinteso collettivismo coatto produce un sistema governativo in cui a essere proibiti, e dunque erosi, sono desideri e segreti. La furia iconoclasta alimenta una macchina che domina «pensieri e sentimenti»[12], sovrastando le illusioni umane, così che l'ingegnere Roberto Dale è, sin dal principio, concepito come «un essere da distruggere, da far scomparire perché non riappaia più»[13]. In un clima di diffuso sospetto e minaccia, che gioca, come è noto, con largo anticipo rispetto al reticolo di sguardi intrusivi e cospiratori di George Orwell[14], Alvaro rappresenta la fatalità di un ingranaggio perfettamente oliato, in cui dissenso e delazione sono entrambi contemplati, in quanto necessari alla perfetta tenuta dell'insieme.

Ed è soprattutto nella loica e luciferina arringa dell'Inquisitore, il quale riecheggia taluni personaggi kafkiani, che l'argomentazione si fa serrata, inflessibile: in nome di una fantomatica felicità occorre estirpare la pianta uomo che traligna: «Bisogna distruggere tutto quello che è privato, personale, intimo, e che è la causa di tutti i mali di cui soffre oggi l'umanità. Avere un segreto è un delitto!»[15]. E se Barbara osa scrivere «Ti amo» a chiare lettere, anticipando l'«I love you» di Julia in *1984*, si affanna subito a cancellare le parole proibite, scarnendo tutto il viola dell'inchiostro[16]. E che Barbara vapori, lemma, quest'ultimo, ricorrente nel romanzo, è dato che non

---

9 Jack London, *Il tallone di ferro* (1907) trad. it. di C. Sallustro, Feltrinelli, Milano 2004.

10 Geno Pampaloni, *Poeta dei segreti*, in Corrado Alvaro, *Opere. Romanzi e racconti*, a cura di G. Pampaloni, Bompiani, Milano 1990, p. XXVII.

11 Corrado Alvaro, *L'uomo è forte* (1938) in Id., *Opere*, cit., pp. 421-660.

12 *Ibid.*, p. 571.

13 *Ibid.*

14 Si pensi ai diffusi riferimenti, che si diramano in tutto il romanzo di Alvaro, alla *Stanza N.3*. Si veda, almeno, *Ibid.*, p. 550. L'*inventio* ha certamente alimentato la famigerata stanza della tortura orwelliana.

15 *Ibid.*, p. 508. Uno spirito iconoclasta soggiace e alimenta la logica inflessibile dell'Inquisitore: «Ho riflettuto molto su queste cose. Tutto quello che l'umanità ha compiuto di grave e di delittuoso negli ultimi secoli dipende esclusivamente da questo senso privato, dal sentimento della propria persona. Bisogna distruggere queste cose dalle fondamenta. Sradicarle, estirparle, con tutti i mezzi», *Ibid*.

16 *Ibid.*, pp. 551-552.

stupisce nel ventre carsico del distopico-dispotico e nell'economia di un'opera, quella di Alvaro, tutta accenti in levare.

L'archetipo di ogni liquidazione, specie per la letteratura distopica della seconda metà degli anni Settanta, è costituito dal *conte philosophique* di Guido Morselli, il cui *Dissipatio H.G.*, edito nel 1977, inscena l'evaporazione dell'intero genere umano in una Crisopoli-Cristopoli crepuscolare nella sua vastità cimiteriale. L'io inevaso percorre, non senza trasalimento, gli interstizi di una necropoli disertata dagli umani, in una *detection* invero bustrofedica. Ma, ciò che più conta, la ricognizione dell'io eccettuato non si sviluppa soltanto addentro i budelli di una città polipesca, ma si snoda anche lungo i viluppi, non meno attorti, del ricordo. Emergono così, dall'indefinitezza di un tempo sfilacciato e da una memoria sbreccolata, volti e storie sottratte alla *dissipatio*. E, come per i ranuncoli e la cicoria in fiore che aggallano nell'epilogo[17], le parvenze contrastano la diaspora, dischiudendo orizzonti di una palingenesi possibile. Difficile stabilire se un «mistero glorioso»[18] abbia ingenerato l'evanescenza della specie o se si sia trattato di un castigo, con la curiosa caratteristica che *the last man*, l'«unico esemplare sopravvissuto»[19], ha piena facoltà di eleggersi o dannarsi[20]. Si ha l'impressione, in ogni caso, che il «cupio dissolvi»[21] abbia concretato la dissoluzione dei «cari estinti»[22] ma, dato che «le inopinate catastrofi non sono mai la conseguenza o l'effetto che dir si voglia d'un unico motivo, d'una causa al singolare: ma sono come un vortice, un punto di depressione ciclonica nella coscienza del mondo, verso cui hanno cospirato tutta una molteplicità di causali convergenti»[23] è lecito supporre che vari elementi abbiano determinato la

---

17 Guido Morselli, *Dissipatio H.G.* (1977) Adelphi, Milano 2018, p. 142.

18 *Ibid.,* p. 83. Conviene considerare l'intero passo: «Io sopravvivo. Dunque sono stato prescelto, o sono stato escluso. Niente caso: volontà. Che spetta a me interpretare: questo sì. Concluderò che sono il *prescelto*, se suppongo che nella notte del 2 giugno l'umanità ha meritato di finire, e la «dissipatio» è stata un castigo. Concluderò che sono l'*escluso* se suppongo che è stata un mistero glorioso, assunzione all'empireo, angelicazione della Specie, eccetera […]. Io, l'eletto o il dannato. Con la curiosa caratteristica che sta in me eleggermi o dannarmi», *Ibid*., p. 83.

19 *Ibid.,* p. 109.

20 Si rinvia all'intera sezione, *Ibid*., p. 83.

21 «certo è che gli uomini, lo sapessero o non lo sapessero, volevano morire. Da anni, da decenni», *Ibid*., p. 95.

22 «I 'cari scomparsi´ diventano, sempre più verosimilmente, i ´cari estinti´», *Ibid*., p. 90.

23 Carlo Emilio Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (1957) a cura di G. Pinotti, Adelphi, Milano 2018, pp. 12-13.

nebulizzazione. L'ipertrofico tecnocentrismo, «l'Inquinamento, l'Inferocimento […]. L'Inflazione (senza eufemismo: la peste monetaria)»[24] delineano, infatti, una cosmogonia virata al negativo, una «creazione tutta deserta. Deserta di uomini, s'intende»[25]. Se non che il «materialismo estremo»[26], e ora, per contrappasso, convertito nell'«immaterialismo. Ontologico»[27], godrebbe del primato assoluto nel decretare l'irreversibile «diserzione in massa»[28] dell'*humani generis*. Dunque, attraverso la sparizione di quell'accidente parentetico che chiamiamo uomo, Morselli fonda una cosmografia la cui sola promessa, si diceva, è affidata alle scorie di ricordi e all'attesa dello psichiatra psicopompo Karpinsky. Quel che è certo è che la cancellazione è da Morselli potenziata al grado massimo, in quanto origina e orienta una filogenesi antiantropocentrica.

Nel 1977 viene dato alle stampe anche il romanzo distopico *I ratti d'Europa*[29] di Mario Lunetta, cronaca torturata della «fase finale di un'èra antropologica»[30]. La catabasi del protagonista Omar, anagramma di una Roma-Babilonia, capitale del fascismo al potere, rappresenta l'orrore di un regime distopico, con tanto di cecchinaggio infallibile, famigerate liste di proscritti, e teatralizzazione, sotto l'egida della crudeltà[31], della tortura, in un amalgama perfetto della colonia penale kafkiana[32], dell'orwelliana Stanza 101, degli incubi di *A clockwork orange* di Anthony Burgess[33] e della coercizione dello sguardo nella pellicola di Stanley Kubrick[34]. Attraverso scollamenti spaziali, smottamenti temporali e una scrittura detonata, Lunetta presenta la topica della cancellazione con un richiamo allusivo al capolavoro di Morselli, come si inferisce da uno scorcio testuale: «Qui ci si può perfino

---

24 Guido Morselli, *Dissipatio*, cit. p. 63.
25 *Ibid.*, p. 49.
26 *Ibid.*, p. 58.
27 *Ibid.*
28 *Ibid.*, p. 11.
29 Mario Lunetta, *I ratti d'Europa*, cit.
30 *Ibid.*, p. 19.
31 Diffusi, nel romanzo di Lunetta, i richiami ad Antonin Artaud. Si veda, a questo proposito, *Ibid.*, p. 65.
32 Nell'opera di Lunetta si registrano frequenti riferimenti a Kafka. Si consideri, quantomeno, la sequenza *Ibid.*, p. 106. Meno espliciti, ma nondimeno decisivi, gli echi alla Legge e al grande Codice kafkiano, *Ibid.*, p. 47.
33 Anthony Burgess, *Arancia meccanica* (1962), trad. it. di F. Bossi, Einaudi, Torino 2014.
34 *Arancia meccanica*, 1971, Regia Stanley Kubrick; Soggetto Anthony Burgess; Sceneggiatura Stanley Kubrick.

sciogliere e evaporare»[35]. Ma l'annullamento si inasprisce progressivamente, sino al parossismo dell'esacerbazione: «È la mia stessa identità che vogliono sottrarmi, ma non ce la faranno, dannati porci [...]. È qui che mi vogliono rotto, in frantumi...»[36]. Lunetta, insomma, raggiunge il diapason di una cancellazione non intesa come improvviso colpo di spugna, graduandola con allucinato rigore, e traslandola nella dimensione corporea della «rinuncia a se stesso come persona, come identità a se stesso»[37]. Similmente a una tregenda, si danno convegno, in questo romanzo, tutti i veleni del nostro tempo, sino all'implosione della città stessa in un colossale buco nero, in un'«enorme assenza»[38] e «bisognerà pure abituarsi a vivere questo nulla totale»[39], nel guscio splendido di morte, e «già quasi fossile»[40], del mondo. Omar è «forse il solo abitante di questa città defunta»[41], giusto un attimo prima dell'ultimo, infallibile sparo.

La cancellazione distopica agisce anche in *Quale storia laggiù attende la fine?*[42], l'ultimo tassello di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Calvino. Com'è noto, infatti, nel corso di una *promenade* lungo la grande Prospettiva, il protagonista, con la sola forza del pensiero, si impegna a sfoltire, sgombrare il campo dalla pesantezza di un mondo «così complicato, aggrovigliato e sovraccarico»[43]. Spariscono, nell'ordine: palazzi, uffici pubblici, caserme, commissariati, cliniche, ospizi, università, musei, biblioteche, prigioni, senza risparmio. Alla volatilizzazione di oggetti e manufatti, l'anonimo passante coniuga lo spopolamento di massa e, mentre percorre «questa superficie vuota che è il mondo»[44], incappa nei famigerati funzionari della Sezione D,

---

35 Mario Lunetta, *I ratti d'Europa*, cit., p. 143.

36 *Ibid.*, p. 160.

37 *Ibid.*, p. 161.

38 *Ibid.*, p. 183.

39 *Ibid*.

40 *Ibid*. Ma giova citare per intero: «Ripensato ora in questa enorme assenza, nell'ipnosi che pare aver inghiottito la città, abbandonata al desolato squallore della sua bellezza mortuaria, in questa sua spenta vita di guscio ancora splendido, ma vuoto, già quasi fossile...», *Ibid*.

41 *Ibid*.

42 Italo Calvino, *Quale storia laggiù attende la fine?* in *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979) in *Romanzi e racconti*, vol. II, a cura di M. Barenghi, B. Falcetto, Mondadori, Milano 1994, pp. 611-870.

43 *Ibid.*, p. 854.

44 *Ibid.*, p. 858.

miracolosamente inevasi, e similmente preposti alla *sublimatio* di cose e persone. Proprio loro, adusti a proclamare, a lettere di fuoco, l'esigenza «di incrementare, di potenziare, di moltiplicare»[45], si rivelano parecchio solerti nei «disegni di vanificazione generale»[46], tentando addirittura di assoldare il malcapitato nella comune impresa, senza successo. Già, perché il protagonista, nella sistematica abrasione del mondo, è mosso da ragioni che divergono da quelle degli zelanti funzionari. In ogni modo, il mondo che il protagonista credeva cancellato da una propria decisione, che avrebbe potuto revocare in qualsivoglia momento, è invece sparito davvero, avvoltolato nel vuoto di cui i superstiti, con perfetta efficienza, sono proprio gli addetti, i quadri al completo, incarnando le strutture funzionali operanti la *dissipatio*. Dopo tante trasformazioni e cancellazioni, è, insomma, il mondo stesso a cancellarsi in squarci siderali e fenditure che si inabissano, nella cornice di un improbabile incontro con Franziska. Tra comicità e angoscia, il racconto storna il catastrofismo distopico, complice l'efficace intellettualismo metanarrativo. Se, infatti, «il mondo è ridotto a un foglio di carta»[47] liscia e pulita, sarà forse possibile, a poco a poco, incidere la pagina, vergare qualche segno che corrisponda a un referente concreto e arginare così il collasso. Che la scrittura, nel mondo eraso, instilli un'ombra di riscatto è dato supporre e la fine del mondo, nell'ammicco conclusivo, potrebbe suturarsi nella sua narrazione, che poi coincide con il racconto stesso, in un cortocircuito di intensa pregnanza concettuale.

La vaporizzazione di massa connota lo scenario esiziale nel romanzo etnografico *Fata Morgana*[48] di Gianni Celati. La distruzione di *Gamuna Valley* e dei suoi pacifici abitanti, ammantati di stupefatti «sognamenti»[49] e di prodigiosi miraggi morganatici, si configura come la cronaca di un genocidio annunciato, con il batacchio delle campane a rintoccare a morto sin dalle prime pagine, scandendo un finale di partita[50] già decretato. L'angoscia della

---

[45] *Ibid*., p. 859.

[46] *Ibid*.

[47] *Ibid*., p. 861.

[48] Gianni Celati, *Fata Morgana*, Feltrinelli, Milano 2013. Composto tra il 1986 e il 1987, il «resoconto sul popolo dei Gamuna», *Ibid*., p. 7, è apparso a puntate sulla rivista «la Dolce Vita», diretta da Oreste del Buono. Dopo la chiusura della testata, alcuni estratti dell'opera sono stati pubblicati nel corso degli anni su svariate riviste. Per ulteriori delucidazioni, si veda la postilla editoriale *in limine* alla citata edizione Feltrinelli.

[49] *Ibid*., p. 77.

[50] Evidente il richiamo a *Finale di partita* di Samuel Beckett (1956) in *Teatro*, a cura di P. Bertinetti, trad. it. di C. Fruttero, Einaudi, Torino 2011, pp. 99-154.

fatalità è prodotta dalla consonanza distruttiva, che investe, latamente, la buona parte degli aguzzini, tanto che i Gamuna sono stritolati da ben più di un tallone di ferro[51]. Gli avventurieri, infatti, sono indotti alla distruzione dalla volontà di modernizzare il paese, e non esitano a mitragliare, dall'alto dei loro elicotteri, la popolazione inerme[52]. A loro si assommano le milizie del generale Grondego, altrettanto inclini, o, meglio, devote alla strage, le quali «non avevano dubbi che un massacro fosse la cosa più giusta da fare»[53]. Nelle milizie convergono altri crociati invasori, risoluti a imporre «la legge dell'addomesticamento civile e della vita moderna obbligatoria»[54]. Similmente invischiati gli scienziati che, con ridicola prepotenza, diagnosticano ai Gamuna, e ai loro discendenti, improbabili disfunzioni cerebrali, a suffragio dell'eccidio[55]. Ma, in questo romanzo antropologico, ad alto coefficiente allegorico, finanche la «dementia viatoris»[56], sola bussola del turista, concorre ad avvallare la cancellazione di un intero popolo, in sinergia alla ridda di politicanti da strapazzo. Verrebbe da chiosare: non solo *Carthago delenda est*.

Il processo autoritario dell'erosione sostanzia l'immaginario distopico-dispotico nel recente romanzo *La fine dei giorni* di Alessandro De Roma[57]. L'autore perlustra le stratificazioni di un *ghosting*[58] tanto embricato da farsi onnipervasivo. L'ostracismo censorio si attua nella progressiva volatilizzazione dei pensionati del palazzo[59], ma gli inquilini, eccezion fatta per il protagonista Giovanni Ceresa, non paiono captare la dissolvenza sistematicamente

---

51 Esplicito il riferimento al romanzo distopico di Jack London, *Il tallone di ferro*, cit.

52 Gianni Celati, *Fata Morgana*, cit. Si suggerisce la lettura del capitoletto *Prospettive di modernizzazione del luogo*, *Ibid.*, p. 21, per un'analisi della barbarie perpetrata da avventurieri senza scrupoli.

53 *Ibid.*, p. 181.

54 *Ibid.*, p. 183.

55 Al proposito, si vedano, *Ibid.*, pp. 150-155 in merito alla corresponsabile comunità di sedicenti scienziati e per le pesanti implicazioni di genetisti e politici nella definizione di un programma di schedatura del codice amigdaletico.

56 *Ibid.*, p. 16. Il mercimonio del turismo globalizzato è tematizzato nel capitolo *Malattie per turisti*, *Ibid.*, pp. 16-17.

57 Alessandro De Roma, *La fine dei giorni*, Il Maestrale, Nuoro 2008.

58 Michela Murgia, Chiara Tagliaferri, *Morgana*, Mondadori, Milano 2019, p. 88.

59 Il tema della sparizione dei pensionati è esplicitato sin dall'attacco del romanzo di Alessandro De Roma *La fine dei giorni*, cit.: «Da venerdì il Signor Baratti è scomparso. Son passato e ripassato sul ballatoio davanti alle sue finestre, ma di lui nessuna traccia. Nel condominio lo conoscevano tutti: era qui da almeno 50 anni. Ma nessuno si preoccupa di cercarlo», *Ibid.*, p. 5.

praticata[60], imbozzolati nella «evanescenza della memoria»[61] e della personalità, che fonda il nucleo irriducibile del romanzo. L'epurazione perpetrata dal governo, allo scopo di produrre una generale sottomissione che implementi produttività ed efficienza, non si esaurisce nell'eliminazione fisica dei soli anziani e investe, progressivamente, la collettività intera, orientandosi, anche per effetto dell'«imperfezione delle tecniche di condizionamento»[62], verso l'obnubilamento memoriale e l'abrasione etica. Trafugato ogni ricordo, azzerato qualsivoglia residuo morale, l'ebetudine catatonica dilaga, complice l'astenia televisiva[63] della «cattiva maestra»[64], con il suo «carattere ipnotico e cripto-annichilente»[65], che inchioda i personaggi a un'inconsistenza larvata nel perimetro di una Torino spettrale[66]. Giovanni Ceresa, scampato, più per caso che per volontà propria, alla liquidazione di massa, tenta di arginare l'esodo esistenziale affidando all'artigianato della scrittura scampoli sbeccati di ricordi, sottratti, almeno per un attimo, all'insabbiamento della coscienza. Tuttavia, le reminiscenze aggallano faticosamente, per spasmi, e la parola non può che incarnarsi nella materialità desultoria del trauma che si traduce, *ipso facto*, nell'interdizione linguistica. Infatti, dalle sedimentazioni di una memoria spastica, sia individuale, sia collettiva, affiorano lacerti che, non di rado, cozzano con l'afasia, inghiottiti da una *dissipatio* fatta, essa stessa, parola[67]. Il calendario della fine, sillabato dall'*outsider* recalcitrante Giovanni Ceresa, racconta la nullificazione più attraverso la contrazione delle parole, sino all'esito del

---

60 Si veda, per la volatilizzazione degli anziani, *Ibid.*, p. 6.

61 *Ibid.*, p. 86.

62 *Ibid.*, p. 264.

63 Si rinvia, per lo stato inebetito del padre, *Ibid.*, p. 20.

64 Karl Popper, *Cattiva maestra televisione*, a cura di G. Bosetti, Marsilio, Venezia 2002.

65 *Ibid.*, p. 291.

66 Il *mapping* della città sabauda, tra vaghe reminiscenze di un glorioso passato e presente avvilimento, è reso con perizia lenticolare. Impossibile dar conto, in questa sede, delle ricorrenze inerenti la progressiva erosione della città, sino alla sua fantasmatica evaporazione. Si consideri almeno l'ingombro della mole disfatta della Stazione di Porta Nuova, *Ibid.*, p. 165 e la visita all'illustre Università, assimilata a una bolgia di dannati, *Ibid.*, pp. 186-192.

67 Si considerino, almeno, i seguenti lacerti che cercano di puntellare le rovine: «La mia mente ha saltato questa e altre giornate», *Ibid.*, p. 68; «Non ricordo nulla di tutto quello che ho fatto oggi […]. Ora sono io a scomparire, piano, piano», *Ibid.*, p. 146; «A cosa serve questo diario? Potrei lasciare tutto adesso. Non pensarci più», *Ibid.*, p. 147.

blackout, che mediante l'esplicitazione dell'orwelliano apparato dispotico sotteso. Per questo pare che gli inserti processuali, interpolati alla voce di Giovanni Ceresa, abbiano prevalentemente la funzione di orientare il lettore, incastonando la vicenda in una precisa cornice repressiva, più che sferzarlo con l'audacia dell'eclisse linguistica delle pagine migliori.

La cancellazione discreta

In alcune delle più recenti prove narrative, la raschiatura identitaria sembra non più originata dalla liturgia punitiva di un sistema inquisitorio. È come se l'«edonismo dei poteri suadenti»[68], intento a soddisfare il «benessere dell'uomo medio, che domanda poco, spende molto e scambia coscienza per felicità»[69], avesse espulso dal suo rituale l'abrasione. Tuttavia, a ben riflettere, pare più plausibile che la cancellazione sia praticata senza alcun culto sensazionalistico e, nell'anomia dell'interregno[70], si sia fatta discreta, annidandosi nella coscienza interstiziale dell'uomo. A questo proposito, coglie nel segno Elisabetta Di Minico, laddove, parafrasando Neil Postman, commenta:

> Secondo Postman, sempre più favorevole alle previsioni di Huxley che di Orwell, non c'è bisogno di un'aperta repressione politica e della censura: la cultura si è semplicemente convertita in "burlesque". La storia non è stata bandita e violata come in *1984*, è diventata quella "sciocchezza" di cui parla *Il mondo nuovo*. Il potere non è violento, sorride e fa sorridere. La sorveglianza è irrilevante perché è il pubblico a guardare volontariamente il Grande Fratello. La società è anestetizzata dal divertimento e dal piacere. Tecnologia, televisione e *social* si sono trasformati in un equivalente del soma[71].

Insomma, sembrerebbe che il potere di punire, secondo la nota formulazione sottesa all'analisi di Michel Foucault[72], non necessiti più della

[68] Elisabetta Di Minico, *Il futuro in bilico. Il mondo contemporaneo tra controllo, utopia e distopia*, Meltemi, Roma 2018, p. 377.

[69] *Ibid*.

[70] Ci si riferisce allo studio di Carlo Bordoni, *Fine del mondo liquido. Superare la modernità e vivere nell'interregno*, Il Saggiatore, Milano 2017.

[71] Elisabetta Di Minico, *Il futuro in bilico*, cit., p. 363.

[72] Michel Foucault, *Sorvegliare e punire. La nascita della prigione* (1975) trad. it. di A. Tarchetti, Einaudi, Torino 1993.

cancellazione coercitiva, come attesta il raffinato *divertissement Lo smeraldo*[73] di Mario Soldati.

«Telemachiade»[74] avveniristica e sapiente gioco metanarrativo[75], il romanzo di Soldati rappresenta un mondo che, a seguito dell'invio di satelliti atomici, è resecato dalla sinusoidale Linea che divide un Nord ipertecnologico e militarizzato da un Sud povero e arretrato, marcando una spazialità gerarchizzata. Ma, nel distopico-dispotico inscenato dall'autore, si allude solo di sghimbescio al processo di cancellazione, circoscritto all'eliminazione fisica di alcuni dissidenti - i cui cadaveri, crocifissi, vengono platealmente esibiti a fugare ogni anelito eversivo[76] - e alla strage della piccola comunità di zingari[77], i quali sembrano conservare una coscienza libertaria, e per questo vivono, più reclusi che appartati, nella loro *enclave*. Certamente si tratta di epurazioni terebranti, almeno in parte riconducibili alla spettacolarizzazione punitiva, ma a queste il sistema ricorre in via del tutto eccezionale. In entrambi gli emisferi, infatti, l'assoggettamento è perpetrato senza dover ricorrere all'asportazione di memoria, identità, coscienza: al Nord come al Sud, tutto è perfettamente assimilato, introiettato, senza rigetto. Di fatto, la sudditanza è più che conclamata, tanto da una parte quanto dall'altra, e la nientificazione è già archeologia, come è dato evincere dalla sparizione del cinematografo occorsa in un passato lontano, senza

---

[73] Mario Soldati, *Lo smeraldo* (1974), Bompiani, Milano 2018, con recensione di Pier Paolo Pasolini, *A proposito dello Smeraldo di Mario Soldati*, pp. 5-10.

[74] Di «telemachiade» scrive Pier Paolo Pasolini nella citata recensione, uscita su «Tempo illustrato» il 29 novembre 1974, e poi raccolta in *Descrizioni di descrizioni*, Garzanti, Milano 2006 e premessa al testo nell'edizione Mondadori del 1985, per precisa volontà di Mario Soldati: «[…] lo schema del gioco è quello del viaggio -"la telemachiade"- […]», *Ibid.*, p. 10. Diffusi, infatti, sono i rimandi, nel romanzo di Soldati, alla paternità. Si considerino, quantomeno, pp. 72-74; pp. 203-205; l'intero capitolo «Mio figlio», pp. 107-125; e lo struggente passo di p. 279. Alle peculiarità dell'educazione dei figli nel sistema dittatoriale sono dedicate, inoltre, pp. 166-167.

[75] Sulla natura di gioco metaletterario insiste, in più di un luogo, Pasolini nella sua recensione, cui si rinvia per intero. In ogni modo, il romanzo, nella sua articolazione di sogno-sognato, salda l'identità con lo stesso processo di creazione romanzesca, in un sapiente e complesso gioco di innesti. Lo smeraldo, nella sua simbolica iconicità, al contempo talismano e salvacondotto, si invera nella fibra testuale, «simbolo della simbolicità», chiosa Pier Paolo Pasolini, *Ibid.*, p. 10.

[76] Mario Soldati, *Lo smeraldo* cit., pp. 291-292.

[77] Si vedano, *Ibid.*, pp. 371-374.

rimpianto. Insomma, quel che è stato cancellato viene dilazionato a ritroso e il suo spettro, allorquando traluce, non atterrisce e non sgomenta più.

Qualcosa di analogo accade nel recente picaresco distopico *La galassia dei dementi* di Ermanno Cavazzoni[78], il quale, tra catastrofi ambientali, guerre atomiche, incubi teratogenetici e parossismo tecnocratico, rappresenta uomini e droidi perfettamente integrati al sistema. Della loro inerzia rocambolesca, del loro maniacale collezionismo, Hans Vitosi e combriccola, pitocchi sguaiati ed erotomani, sono più che appagati. E suona, questo, come un cenotafio, invero impietoso, eretto a disdoro di una umanità catatonica, la quale non necessita di alcun intervento censorio, dal momento che è la coscienza stessa ad essere stata evacuata, per effetto di un *fading* che ricorda, molto da vicino, certe spassose *gags* del cinema muto. Vieppiù, verrebbe da chiedersi, ma chi vorrebbe mai farsi tiranno di chicchessia in una galassia di cui l'uomo è la superfetazione demente?

Nel caso più estremo, come nel romanzo *La festa nera* di Violetta Bellocchio[79], la dismissione identitaria e memoriale è corteggiata al punto che Misha, alla stregua dei tanti neofiti che si genuflettono al cospetto della Madre, baratta, precipite, la propria coscienza con l'oblio. Nient'affatto *hostia* sacrificale immolata sull'ara votiva, ma vestale di un nuovo rito che reclama i suoi adepti, Misha accoglie l'annullamento di sé come promessa di felicità: «Dormirà per un giorno e una notte, e forse un altro giorno ancora. Poi si sveglierà, e non avrà nessun ricordo della sua vita»[80].

Per concludere, pare plausibile supporre che, nei romanzi virati al distopico dell'evanescenza eletta a sistema, alla scrittura sia, in ogni caso, affidata una qualità resistenziale, seppure di grado minimo. Nella loro cogente paradossalità, le scritture gravitanti nell'orbita della *dissipatio* convergono, in taluni casi, nella direzione di un impegno testimoniale. E, ciò che più conta, rappresentano anche la materialità del gesto, come si evince dalla posa rattrappita del re, contratto nel magazzino di derrate alimentari, nel romanzo di Antonio Porta[81] e dalla febbrile pulsione diaristica di Giovanni Ceresa.

---

78 Ermanno Cavazzoni, *La galassia dei dementi*, La nave di Teseo, Milano 2018.

79 Violetta Bellocchio, *La festa nera*, Chiarelettere, Milano 2018.

80 *Ibid*., p. 162.

81 Antonio Porta, *Il re del magazzino* (1977), Lampi di stampa, Milano 2008. La contrazione del re-scrivente è introdotta sin dalla *Informazione* incipitaria: «Era posato accanto a un uomo

Finanche ne *Lo smeraldo*[82], che pure non insiste, come si è visto, nella topica dell'epurazione, il sogno sognato dal protagonista André transita nelle risme di carta che affollano la stanza d'albergo, nella coscienza diurna del risveglio, sancendo la resistenza della scrittura a fronte dell'evasione del mondo. E, si badi bene, il principio vale soprattutto per le scritture afasiche, che assimilano la cancellazione nel corpo stesso di una parola ostruita.

Se neppure l'annullamento di ogni guerra delinea orizzonti eutopici - come emerge dall'indignata invettiva *3012 L'anno del profeta*[83] di Sebastiano Vassalli - pur tuttavia, finanche in questo romanzo, a un manoscritto ritrovato è affidata l'eco della parola, al contempo profetica e testimoniale, per dragare il fondo delle cose contro l'inabissamento. Da sempre impegnato, quest'ultimo, a demolire la forza d'urto della parola, nel tentativo di costringerla al silenzio e a predicare l'assenza.

Bibliografia

Testi di riferimento

Corrado Alvaro, *L'uomo è forte* in Id., *Opere. Romanzi e racconti*, a cura di G. Pampaloni, Bompiani, Milano 1990, pp. 421-660.

Paul Auster, *Nel paese delle ultime cose*, Einaudi, Torino 2005.

Samuel Beckett, *Finale di partita*, in Id., *Teatro*, a cura di P. Bertinetti, Einaudi, Torino 2011, pp. 99-154.

Violetta Bellocchio, *La festa nera*, Chiarelettere, Milano 2018.

Ray Bradbury, *Fahrenheit 451*, Mondadori, Milano 2013.

Anthony Burgess, *Arancia meccanica*, Einaudi, Torino 2014.

---

seduto e ripiegato su sé stesso, morto in quella posizione di riposo burattinesco», *Ibid*., p. 7. Pervasive le allusioni alla prassi scrittoria: «Scrivere è l'unico movimento delle mie mani e su questo devo contare», *Ibid*., p. 15; «Scrivere è anch'esso lavoro e dunque ho bisogno di progetti, di programmi», *Ibid*., p. 21.

82 Mario Soldati, *Lo smeraldo*, cit. Si consideri, per la precisa resa della gestualità della scrittura, almeno il seguente passaggio: «Guardava il grande tavolo rotondo al centro della stanza, la macchina da scrivere, le penne stilografiche sparse, le bottigliette degli inchiostri, le carte asciuganti, i fogli, montagne di fogli, i fogli scritti a macchina, i fogli scritti a mano, e le risme dei fogli non ancora scritti», *Ibid*., p. 375. E, per l'assimilazione della scrittura a un onirogramma: «Pensavo, sonnecchiando, al mio sogno che avevo sognato o che avevo scritto, non me ne rendevo bene conto. Quante volte mi ero accorto di sognare e mi ero messo a scrivere, e quante volte mi svegliavo, mi mettevo a scrivere, e invece stavo sognando […] », *Ibid*., p. 376.

83 Sebastiano Vassalli, *3012 L'anno del profeta*, Einaudi, Torino 1995.

Italo Calvino, *Quale storia laggiù attende la fine*, in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in Id., *Romanzi e racconti*, a cura di M. Barenghi e B. Falcetto, Mondadori, Milano 1994, pp. 611-870.
Ermanno Cavazzoni, *La galassia dei dementi*, La nave di Teseo, Milano 2018.
Gianni Celati, *Fata Morgana*, Feltrinelli, Milano 2013.
Alessandro De Roma, *La fine dei giorni*, Il Maestrale, Nuoro 2008.
Carlo Emilio Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, a cura di G. Pinotti, Adelphi, Milano 2018.
Franz Kafka, *Nella colonia penale*, in *Racconti*, a cura di E. Pocar, Mondadori, Milano 1970, pp. 283-318.
Stanley Kubrick, *Arancia meccanica*, 1971.
Jack London, *Il tallone di ferro*, Feltrinelli, Milano 2004.
Mario Lunetta, *I ratti d'Europa*, Lampi di stampa, Milano 2012.
Guido Morselli, *Dissipatio H.G.*, Adelphi, Milano 2018.
Michela Murgia, Chiara Tagliaferri, *Morgana*, Mondadori, Milano 2019.
George Orwell, *1984*, Mondadori, Milano 2015.
Antonio Porta, *Il re del magazzino*, Lampi di stampa, Milano 2008.
Mario Soldati, *Lo smeraldo*, Bompiani, Milano 2018.
François Truffaut, *Fahrenheit 451*, 1966.
Sebastiano Vassalli, *3012 L'anno del profeta*, Einaudi, Torino 1995.

Bibliografia critica

Carlo Bordoni, *Fine del mondo liquido Superare la modernità e vivere nell'interregno*, Il Saggiatore, Milano 2017.
Elisabetta Di Minico, *Il futuro in bilico Il mondo contemporaneo tra controllo, utopia e distopia*, Meltemi, Roma 2018.
Michel Foucault, *Sorvegliare e punire. La nascita della prigione*, Einaudi, Torino 1993.
Geno Pampaloni, *Poeta dei segreti*, in *Corrado Alvaro Opere Romanzi e racconti*, a cura di G. Pampaloni, Bompiani, Milano 1990.
Pier Paolo Pasolini, *A proposito dello Smeraldo di Mario Soldati*, in *Lo smeraldo*, Bompiani, Milano 2018, pp. 5-10.
Karl Popper, *Cattiva maestra televisione*, a cura di G. Bosetti, Marsilio, Venezia 2002.
Michele Smargiassi, *Un'autentica bugia, La fotografia, il vero, il falso*, Contrasto, Roma 2015.

Cancellazione autoriale e mancanza di intreccio in alcuni casi e romanzi contemporanei italiani

Delia Ioana MORAR
Università Babeş-Bolyai, Cluj-Napoca

Abstract. The purpose of the present paper is to follow how the concept of author and his power has been changing in the last century and to analyze three Italian novels that present an interesting relationship between the author, the writer and the narrator of a story. Nowadays we have to distinguish between the author, the name on the cover of the book and the narrator. The cover name has to be a brand that sells. The narrator is less important, it is more important the story and the emotions it creates on the readers. Even the facts narrated are less important than the emotions.

Keywords: contemporary novel, authorial, authorship, narrative strategies, plots, brands.

Per tutto il Novecento la nozione di autore è stata sottoposta a continue distinzioni: a partire da Proust che separa l'io profondo dell'artista dall'io mondano, alla teoria del racconto che fa una distinzione tra autore implicito e autore reale, fino alla semiotica che impone l'autore modello in opposizione all'autore empirico. Il problema dell'*autorialità* è affrontato alla metà del secolo scorso da Roland Barthes e da Michel Foucault e in seguito il tema continuerà a essere analizzato e studiato da tutte le prospettive possibili fino alle recenti teorie sul lettore interattivo.

L'intento del presente studio è di passare in rassegna alcuni dei concetti più dibattuti e dei casi italiani più clamorosi della nostra contemporaneità per ciò che riguarda il potere autoriale oppure *autorialismo*

come è stato definito da Carla Benedetti e il rapporto tra nome sulla copertina, autore e narratore. Nell'ultima parte ci proponiamo di analizzare tre romanzi prendendo in considerazione la forza dell'autorialità di colui che narra e la natura dei loro intrecci. I tre romanzi su cui ci soffermiamo sono: *Sono Dio* di Giacomo Sartori, *L'amore normale* di Alessandra Sarchi e *La prima verità* di Simona Vinci.

La figura dell'autore agli inizi del XX secolo era ancora quella romantica, considerata dalla prospettiva della persona dell'autore che era indagata dal punto di vista psicologico e biografico per arrivare alla sua relazione con la propria opera e con i lettori. Si interrogava il testo per arrivare alla persona. Questa modalità romantica di considerare il rapporto tra autore e testo è stata demolita da Roland Barthes a favore dell'idea di scrittura. L'oggetto della critica letteraria diventa il testo stesso con le sue leggi e le sue dinamiche e l'autore perde la sua autorità. L'io poetico viene messo in secondo piano e viene glorificata la scrittura[1]. Michel Foucault nel famoso saggio *Che cos'è un autore?*[2], riprende il concetto e lo approfondisce e attribuisce all'autore sostanzialmente una funzione, la funzione-autore, sempre diversa attraverso i tempi. Questa funzione può essere realizzata anche da più persone come accadeva nell'antichità. Anche qui l'autore biografico-psicologico ottocentesco è escluso, conta solo la sua funzione, non la sua persona.

Umberto Eco introduce le nozioni di autore modello e autore empirico. L'autore empirico è l'autore in carne e ossa, mentre l'autore modello è una voce che ci parla in modo affettuoso, che ci vuole accanto a lui, che ha bisogno della nostra compagnia ed è quello che cerca di convincerci di non abbandonarlo tramite la strategia narrativa che mette in atto. L'autore e il lettore modello sono dipendenti l'uno dall'altro, si definiscono reciprocamente, durante e alla fine della lettura, si seducono reciprocamente e hanno bisogno l'uno dell'altro, afferma Eco[3].

---

1 Il saggio *La morte dell'autore* di Barthes è pubblicato nel 1968 e inserito nella raccolta *Il brusio della lingua*, Einaudi, Torino 1988.

2 Il saggio *Che cos'è un autore?* è tratto da una conferenza-dibattito tenuta da Foucault il 22 febbraio 1969 presso il Collège de France e inserito nel volume *Scritti letterari*, Feltrinelli, Milano 1971.

3 Cfr. Umberto Eco, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Bompiani, Milano 1997, *Entrare nel bosco,* pp. 1-31.

Carla Benedetti nel suo libro *L'ombra lunga dell'autore. Indagine su una figura cancellata*, polemizza con la maggior parte delle idee espresse sulla questione e sostiene che il Novecento non fa altro che promuvere: «un'idea di letteratura che cancella l'autore a vantaggio dei testi e del lettore cioè una letteratura senza opera né creazione riceve in sorte un autore-immagine – anch'esso avvertito da molti scrittori contemporanei come il male dell'epoca»[4]. Secondo lei, l'autore dovrebbe essere definito come una funzione della comunicazione artistica, richiesta dal testo letterario, e in generale da ogni opera d'arte in quanto investiti di valore artistico. L'autore non è affatto scomparso, anzi la sua funzione non è mai stata tanto forte e centrale come nella comunicazione letteraria odierna. Per quanto, talvolta svuotato di opera e quasi ridotto a immagine, a simulacro senza corpo, è proprio l'autore a sorreggere l'istituzione letteratura e, più in generale, l'istituzione arte.

I sostenitori delle nuove tecnologie informatiche promuovono il lettore interattivo creato dall'ipertesto, o sarebbe meglio dire insieme a esso, e che nell'opinione di molti critici avrebbe dato il colpo di grazia alla figura dell'autore. Il lettore interrativo ha la possibilità di scegliere la propria strada attraverso il metatesto, di introdurre testi scritti da altri e di creare collegamenti tra di essi. Come conseguenza, molti degli attributi tradizionali dell'autore come l'autorità, l'autonomia dell'opera, la proprietà intellettuale sono diminuite, il ruolo dell'autore è ulteriormente disperso e ogni approccio ai testi incentrato sull'autore viene reso obsoleto. I protagonisti di questa nuova realtà sono i testi, gli ipertesti, gli intertesti e i metatesti. L'attenzione si concentra sui lettori che dialogano con i testi, e sui testi che dialogano con altri testi e l'autore quasi non c'è più, o meglio, ci si comporta come se non ci fosse.

Concordiamo pienamente con quelli che sostengono che, in effetti, tutte le teorie suscitate intorno all'idea dell'autore non fanno altro che distinguere, aggiungere sfumature diverse alla nozione, non si tratta affatto di un negare, annullare il concetto. Al di là delle varie teorie, l'aspetto più interessante e che ci permette ancora di indagare e chiarire alcuni aspetti è che una nozione da secoli ovvia e familiare ha iniziato a un certo punto a

---

4 Carla Benedetti, *L'ombra lunga dell'autore. Indagine su una figura cancellata*, Feltrinelli, Milano 1999, p. 61.

creare discussioni, a diventare oggetto di battaglia. Con l'evoluzione e l'uso sempre più frequente della rete, queste descrizioni sono diventate strutturali, tecnologicamente realizzate e indotte. Le nuove tecnologie tendono a realizzare ciò che la semiologia indicava come movimento della scrittura.

È anche normale che il concetto di autorialità al tempo di internet cambi, come sono cambiate tante altre nozioni e teorie letterarie. Secondo noi, oggi bisogna sempre di più distinguere tra autore, nome sulla copertina e narratore. Oggi per come funzionano i processi di comunicazione e le leggi del mercato, il nome sulla copertina deve prima di tutto diventare un *brand che vende* e dietro a questo nome si può nascondere un individuo, un gruppo o un anonimo che sarebbe l'autore.

I casi italiani sono tanti e molto interessanti sia come fenomeni culturali sia come modalità di affrontare la scrittura, e il più delle volte sempre all'avanguardia: a partire dai Futuristi che promuovevano nel loro manifesto l'idea di una scrittura collettiva nei primi anni del 1900, per arrivare al *Luther Blisset Project*, diventato poi *Wu Ming Foundation*, e al progetto di *Scrittura Industriale Collettiva*, conosciuto come *SIC*.

Luther Blisset Project diventato poi *WU Ming Foundation* è un collettivo di scrittori nato nel 2000. Hanno iniziato a scrivere a più mani o individualmente soprattutto romanzi storici tra cui i più conosciuti sono: *Q*, *54*, *Manituana*. I loro nomi anagrafici non sono segreti, ma preferiscono usare nomi d'arte come: *Wu Ming 1*, *Wu Ming 2*, *Wu Ming 4*, ecc. Da diversi anni esplorano i territori delle narrazioni ibride, della non-fiction scritta con tecniche letterarie tra inchiesta, letteratura di viaggio, storia, intervento critico su ambiente e paesaggio, indagine sui non-detti dell'Italia postcoloniale. Parlando della loro attività e del loro stile, il critico ed editor Tommaso de Lorenzis fa riferimento alla varietà delle persone della narrazione, alla varietà dei registri e delle tipologie di prosa, alla molteplicità delle storie amministrate da precisa regia narrativa, alla modalità d'uscita dal genere biografico[5]. Si scrive a quattro mani, si usano vari materiali, il genere si muove tra la narrativa e la saggistica, si rompe la linea cronologica e soprattutto si crea un nuovo sapere pratico nell'arte del narrare e ci si

---

[5] https://www.wumingfoundation.com/giap/che-cose-la-wu-ming-foundation/ consultato il 4 settembre 2020.

allontana sempre di più da quello che era prima. Il progetto è diventato un brand che incuriosisce per la storia, per le strategie che adoperano per scrivere un libro e per l'originalità con cui fanno le cose.

Un altro caso italiano interessante dalla prospettiva della nostra analisi è quello del *SIC*. *SIC* è un metodo di scrittura collettiva ideato da Gregorio Magini e Vanni Santoni. Con la sua comunità, SIC ha prodotto il romanzo *In territorio nemico e vari racconti* uscito nel 2013. Il metodo può essere liberamente utilizzabile da chiunque per scrivere romanzi e racconti in gruppi di 4 o più persone. *In territorio nemico* è un romanzo scritto a 230 mani ambientato negli anni dell'occupazione tedesca in Italia e basato su aneddoti raccolti dagli stessi scrittori.

Questo metodo si propone di far diventare la scrittura collettiva dei piccoli gruppi una prassi letteraria, di scrivere un grande *romanzo aperto*, una sorta di libro collettivo redatto da centinaia di utenti, lo scopo è che sia innanzitutto un buon libro capace di dare vita a una rete di lettori e scrittori attenti all'innovazione e sensibili al tema della condivisione del sapere. L'autore non viene invocato da nessuna parte. Anche in questo caso il brand è garantito dal metodo e dalla strategia messa in atto per produrre un libro. Non abbiamo più un autore, ma uno o più *compositori* che si occupano di guidare il gruppo di scrittori e di selezionare e uniformare il materiale scritto. La scrittura avviene attraverso la compilazione di *schede*, ognuna delle quali tratta un aspetto della produzione: un personaggio, un luogo, una scena, e così via[6].

Sempre nel panorama variegato della letteratura contemporanea italiana abbiamo anche alcuni casi interessanti di singole persone che diventano dei brand che provocano curiosità e dibattito, che attirano l'attenzione del pubblico per quello che sono e per le storie create intorno al nome sulla copertina. Non potremmo non fare il nome di Umberto Eco - romanziere che nel 1980 ha imposto, con la pubblicazione del suo celeberrimo romanzo *Il nome della rosa,* una nuova maniera di pubblicare e pubblicizzare un libro. Nel suo saggio intitolato appunto *Il «caso» Eco*, Margherita Ganeri analizza nel secondo capitolo, *La fenomenologia del «caso»*[7], le operazioni di marketing che hanno accompagnato la pubblicazione dei

6 https://www.scritturacollettiva.org/ consultato il 4 settembre 2020.

7 Margherita Ganeri, *Il «caso» Eco*, Palumbo Editore, Palermo 1991, pp. 65-110.

primi due romanzi di Eco. L'aspetto interessante, e una delle novità che questo caso ha imposto, è che le strategie hanno funzionato a livello planetario. Ancora oggi Umberto Eco è uno degli scrittori italiani tradotti in tutto il mondo e i suoi romanzi sono sempre stati pubblicati in molte altre lingue subito dopo la loro uscita sul mercato italiano. Dice sempre Ganeri: «Il libro italian style, secondo una tendenza costante anche in altri settori dell'export made in Italy (la moda, le calzature, i vini, per dare qualche esempio) è costruito sullo standard della qualità, è offerto con garanzia d'acquisto»[8]. Il nome Eco diventa senz'altro un brand italiano che vende, il best seller di qualità marchio DOC, grazie alla fama dell'autore, è atteso, venduto, letto. Come è ben noto, Umberto Eco era già prima degli anni ottanta, un apprezzato accademico semiologo e sociologo, un letterato impegnato in movimenti d'avanguardia, giornalista, ecc., e forniva tutte le garanzie di cultura ad alto livello, attendibilità e credibilità. Nonostante le sue qualità di romanziere siano sempre state messe in discussione, grazie al brand di qualità ormai imposto e imbattibile, tutti i suoi romanzi hanno avuto la stessa sorte per ciò che riguarda la vendita sul mercato e tutti i libri curati e firmati Umberto Eco continuano a essere venduti e tradotti in tantissimi paesi anche dopo la scomparsa del Nostro.

Un altro effetto simile ha avuto e continua ad avere Alessandro Baricco. Anche il suo nome sulla copertina è diventato ormai un brand italiano conosciuto in tutto il mondo. La fama del brand Baricco viene costruita alla radio, in televisione, attraverso i giornali, alla scuola Holden. Baricco è stato tra i primi in Italia ad anticipare le potenzialità delle scuole di scrittura ritenute valide alternative a quelle che proponeva l'istruzione letteraria garantita dalle istituzioni. La scuola Holden nasce dall'idea che l'insegnamento e l'apprendimento devono essere emozione e l'obiettivo era quello di insegnare a raccontare non solo attraverso le forme tradizionali di narrativa, il romanzo e il racconto, ma anche usando le forme di nuove espressioni come il film, il teatro, la pubblicità o il sito web. L'uscita di un romanzo viene sempre seguita da *presentazioni-spettacolo* in cui l'autore sale sui palchi dei teatri e delle case di cultura italiane e da vero *one-man-show* presenta al pubblico i suoi libri.

---

8 *Ibid.*, p. 66.

Un altro esempio da ricordare è il brand Elena Ferrante. Se nel caso di Eco e di Baricco le identità dei due sono ben note al pubblico e anzi sono proprio le loro identità la garanzia del brand, nel caso di Ferrante abbiamo l'esatto contrario: cioè il brand è costruito intorno al mistero creato sull'identità dello scrittore/della scrittrice che ancora oggi non è stata svelata. Elena Ferrante non è nemmeno un nome, è uno pseudonimo. Si sono svolte vere indagini poliziesche che hanno cercato di scoprire chi si nasconda dietro lo pseudonimo. Ci sono critici di alto livello, come per esempio Marco Santagata, che sono convinti di sapere chi sia lo scrittore dei libri firmati Elena Ferrante e poi ci sono i lettori che amano i libri pubblicati con questo nome e ritengono che sia un diritto della persona in causa non svelare la propria identità. Intanto i libri continuano a uscire e Elena Ferrante è attualmente uno degli autori italiani più tradotti e venduti in tutto il mondo.

Quindi da una parte abbiamo il nome sulla copertina, il proprietario del testo, quello a cui spettano i diritti d'autore che può essere una persona, un gruppo oppure un anonimo e poi il narratore, lo scrittore del testo, quello che narra i fatti. Nelle pagine che seguono ci soffermeremo su tre romanzi contemporanei che analizzeremo dalla prospettiva del narratore e della composizione narrativa. In questi casi il successo del libro è dovuto, secondo la nostra opinione, soprattutto al modo nel quale vengono narrati i fatti e alle emozioni che la storia suscita nel lettore. Il primo è *Sono Dio* di Giacomo Sartori del 2014, il secondo è *L'amore normale* di Alessandra Sarchi pubblicato nello stesso anno e il terzo è *La prima verità* di Simona Vinci del 2016.

Nel romanzo di Sartori[9] ci troviamo nel cosmo infinito, nella Via Lattea, sulla Terra in una stalla supertecnologica e abbiamo davanti un Dio narratore che si degna di condividere con noi uomini il suo punto di vista attraverso un diario. Il personaggio principale che attira l'attenzione del Dio narratore, tra tutte le persone che popolano la Terra, è una donna alta e magra, una ragazza, una post-punk atea dalle treccine viola e dal fisico imperfetto che di mestiere insemina artificialmente le vacche di montagna e fa ricerca in un laboratorio di microbiologia genetica, mentre nel tempo libero ruba crocefissi per bruciarli nel caminetto di un'ex-pescheria dove vive.

---

[9] Giacomo Sartori, *Sono Dio*, Enne Enne Editore, Milano 2016.

Il racconto procede per capitoli alterni, tra lo sviluppo di una trama che conduce Dio a innamorarsi di Dafne, che nel nome porta già lo svolgersi della storia: Dio, infatti, potrà inseguirla a lungo come aveva fatto Apollo, e, quindi, potrà confrontarsi con i capricci delle emozioni umane, dove la stessa protagonista si avvia verso un fallimento esistenziale con pagine riflessive in cui il sommo narratore manifesta un'attitudine introspettiva e autoanalitica, un atteggiamento comune alle voci narranti di Sartori. Dio inizialmente non sa cosa gli stia succedendo, ma poi capisce di essere finito anche lui, come gli uomini, nel vortice dei sentimenti e non riesce a uscirne. La trama permette all'autore di raccontarci con molta sensibilità la vicenda biografica di un personaggio femminile e accennare all'ipocrisia cattolica, all'ecologismo *New Age*, e ad altre problematiche della vita quotidiana dei nostri giorni, mentre le pagine riflessive sono un pretesto, per Sartori, per ironizzare su uno strumento narrativo ancora oggi utilizzato in letteratura che è quello dell'onniscienza e la scrittura in generale.

È un pretesto questo Dio perfetto umanizzato anche per farci riguardare i pregi e i difetti, per farci domande esistenziali, per parlare dei problemi dell'umanità e del pianeta in modo ironico, ma che ci fa riflettere. Dio ci comunica che non interverrà per salvare questo nostro pianeta distrutto dai suoi abitanti a causa di inquinamento, cementificazione, disboscamenti, abbandono di scorie radioattive, ecc. Avremmo bisogno del suo intervento, ma ha deciso che non lo meritiamo e non ce lo darà. Ci troviamo davanti a una riflessione sulla natura umana e allo stesso tempo sull'atto della scrittura e della narrazione.

In un articolo sulla rivista online «Critica letteraria» di Carolina Pernigo, si afferma che il romanzo di Giacomo Sartori ha tutti gli ingredienti per affascinare e divertire il lettore di mente aperta. Lo scrittore rimette in discussione con un'ironia derisoria i luoghi comuni, «*in primis* quelli relativi alla Bibbia, "uno dei romanzi più inaffidabili e deliranti che esistano", e alla Chiesa cattolica; le interessanti riflessioni sulla lingua che pervadono il testo; la crescente insicurezza di Dio, che si fa via via più simpatico man mano che si lascia implicare nelle vicende mondane, che viene "contagiato" dalle emozioni terrene che vorrebbe disprezzare»[10].

---

10 https://www.criticaletteraria.org/2016/08/sono-dio-inquietudini-e-patemi-della.html consultato il 10 ottobre 2020.

In un tempo sospeso tra passato, presente e futuro, *Sono Dio* di Giacomo Sartori ci fa sorridere con intelligenza e pensare con ironia al destino dell'umanità e sulle conseguenze dell'amore. Riflettiamo anche, ci propone lo stesso Sartori in un'intervista, sul linguaggio umano che:

> è pieno di dubbi e esitazioni, perché è costruito a misura dell'uomo, per esprimere le sue fragilità e esitazioni. Lui vorrebbe essere immune dalla debolezza, e invece a dispetto della sua onnipotenza rimane sempre più invischiato, con il risultato che ce l'ha su sempre di più con l'uomo, al quale è sempre più simile. Ma anche le emozioni fanno parte integrante della lingua umana, perché non c'è frase che non sia portatrice di emozione. Non a caso mano a mano che scrive prova delle emozioni sempre più forti[11].

Ne *L'amore normale* di Alessandra Sarchi[12] passiamo a un polo opposto per ciò che riguarda la prospettiva narrativa: non abbiamo più un narratore onnisciente, ma abbiamo più narratori inaffidabili: Laura, Davide, Violetta, Bettina, Fabrizio, Letizia, Mia. Sono questi i personaggi-narratori che si dividono la scena della storia in un romanzo che parla di nuovo di ognuno di noi, di amore, di relazioni, di famiglie. Più che un filo narrativo abbiamo un intreccio di pensieri, di vite, di immagini e una provocazione a guardare dentro di noi senza ipocrisie e riflettere su argomenti come l'amore, le relazioni, la fedeltà, il sacrificio per gli altri, la morale. Siccome ogni personaggio ha il diritto di raccontarci il proprio punto di vista, è difficile schierarsi da una parte o dall'altra, trarne delle conclusioni, e non crediamo nemmeno questo sia l'intento della scrittrice. Nessuno chiama in giudizio nessuno, ma siamo come in un'aula di tribunale e tutti hanno diritto di dire la propria versione dei fatti.

La vicenda è quella di Laura e Davide, una coppia borghese, lei insegnante, lui biologo, con due figlie, l'adolescente Violetta e la bambina Bettina. Laura ha da poco affrontato una battaglia, vinta, contro un cancro al seno. Sono una coppia serena e normale, legati nella routine di un matrimonio che dura da quasi venti anni. Laura incontra Fabrizio, un suo ex fidanzato dei tempi della scuola. Davide conosce Mia, una giovane

---

11 http://www.zibaldoni.it/2016/11/23/se-dio-si-spoglia-della-sua-onnipotenza/, consultato il 10 ottobre 2020.

12 Alessandra Sarchi, *L'amore normale*, Einaudi Stile libero Big, Torino 2014.

bibliotecaria che lo aiuta in una ricerca medica. Entrambi tradiscono il proprio partner, alla ricerca di sensazioni nuove, che li allontanino dal percorso già definito delle loro vite. Si tratta di una storia che abbiamo sentito tante volte raccontare, a partire da *Le affinità elettive,* citate all'inizio e alla fine del libro. Nella seconda parte del libro la Sarchi fa uno scarto rispetto alla consuetudine: infatti, Laura e Davide decidono di partire con tutta la famiglia e di portare i propri amanti con loro nella casa al mare dove ormai da anni trascorrono le vacanze. Tutti insieme appassionatamente. La domanda finale potrebbe essere: ma in tutto questo dov'è l'amore normale? Beh, l'amore normale è quello che viviamo quotidianamente, fatto di piccoli compromessi, di bugie, di dolori, di rinunce. Ma è anche l'amore normale, in questo senso normale perché inevitabile, di Davide e Laura verso le proprie figlie che poi sarà il collante che servirà a rimettere insieme i pezzi delle porcellane distrutte. In Davide questo amore si palesa nei continui riferimenti al progresso della specie e alla trasmissione dei geni da una generazione all'altra. Ma è Laura che ce lo palesa perfettamente in una delle pagine più toccanti del libro in cui racconta una scena normale di una madre che porta a letto le proprie figlie e in cui si possono ritrovare tutte le madri del mondo.

La prima verità di Simona Vinci[13] ci si presenta con un intreccio di generi: poesia e prosa, stile documentario, giornalistico. Più che frammenti ci troviamo davanti a storie che si completano a vicenda. Un libro contro la violenza di ogni genere, luoghi periferici e storie e destini intrecciati. Il romanzo presenta almeno tre percorsi di lettura, suggeriti dai tre prologhi: il primo che mette in relazione la narratrice con la storia che sta per raccontare, il secondo che riguarda l'aspetto sociale dell'esclusione dei malati psichici, il terzo che include la vicenda romanzesca vera e propria. In un'intervista alla scrittrice viene chiesto se ha lavorato da subito e in contemporanea su questi tre piani narrativi e lei risponde:

> Fin da subito ho avuto in mente che sarebbe stato un romanzo complesso, a più piani, ambientato in luoghi diversi e tempi diversi e sapevo che dentro volevo metterci tanti generi (il reportage, il romanzo storico, la ghost story, la detection, la poesia) anche se la paura che il

[13] Simona Vinci, *La prima verità*, Stile libero Big Einaudi, Torino 2016.

> troppo risultasse stucchevole o illeggibile mi ha guidata nel cercare dei fili capaci di tessere un arazzo con un disegno visibile e chiaro. Il memoir – la parte iniziale del libro che il lettore ritroverà verso la fine e che dice IO – è stato l'ultimo ad arrivare ed è stato anche quello verso il quale nutrivo più diffidenza e che ho cercato di sopprimere senza riuscirci. Non mi piace scrivere in prima persona, trovo che IO sia la "persona" più ingannevole di tutte, eppure ho dovuto cedere, perché il libro me la chiedeva[14].

La storia del lager di Leros non è una leggenda, non è l'invenzione di un romanziere fantasioso e con il gusto per il macabro, ma una realtà documentata. Il libro della Vinci non è un romanzo semplice da leggere e da vivere, usa parole che fanno immaginare al lettore uno scenario terrificante. Non è per niente facile da digerire e allo stesso tempo è impossibile abbandonarlo. È un racconto che si impone al lettore, pretende attenzione, comprensione e riflessione. Lascia una traccia indelebile, si presenta come una via di mezzo tra la denuncia e la richiesta di empatia con i personaggi. Siamo davanti a un romanzo con una struttura ambiziosa e articolata, che si sviluppa in Grecia tra la metà degli anni '60 e la contemporaneità. Fra i personaggi, insieme alla narratrice e a una giovane volontaria, ci sono uomini, donne e bambini etichettati come pazzi, ma che potrebbero detenere una *prima verità* se non fossero così fragili e inattendibili. La storia è ambientata nelle prime tre parti sull'isola di Leros, dove si sono incontrati prigionieri politici e malati psichici, e nella quarta parte a Budrio, paese emiliano in cui la narratrice è cresciuta e ha iniziato a confrontarsi con diverse forme di disturbo mentale. Ci troviamo in un mondo di pazzi raccontato in modo da far arrivare al lettore tutte le emozioni di chi in quel mondo ci è veramente stato. Ci sembra ovvio che la storia sia stata scritta per farci riflettere, coinvolgerci, farci reagire.

La cosa che, secondo la nostra opinione, hanno in comune i tre romanzi analizzati consiste nel fatto che, più delle narrazioni e di un loro ordine cronologico, contano i sentimenti, i pensieri di chi li racconta e li subisce, conta, invece, di meno avere un narratore affidabile e dei fatti da riferire, in

---

[14] https://giovannituri.wordpress.com/2016/06/14/intervista-a-simona-vinci-professione-scrittore-21/, consultato il 4 settembre 2020.

quanto risulta più importante suscitare emozioni, creare empatia, commuovere, toccare i sentimenti, avere un atteggiamento critico nei confronti della realtà. I tre autori non sono dei brand che vendono, ma sono comunque vincitori di vari premi letterari e, anche per questo, pubblicati da case editrici importanti. A differenza degli altri fenomeni presentati, in questi casi quello che vende è la storia e, più precisamente, il modo in cui viene raccontata, la strategia narrativa.

Sartori si nasconde dietro un Dio onnipotente e ironico che si prende in giro e ci prende in giro. L'autorità della Sarchi viene velata dalle opinioni di tutti i personaggi che raccontano la stessa storia, ognuno dal proprio punto di vista. Simona Vinci parte da tre prologhi e da tre storie di tre personaggi diversi per parlare di un caso concreto, quello dell'isola di Leros e dei problemi dei malati mentali.

Lo scopo del presente studio è stato quello di individuare situazioni e contesti letterari contemporanei in cui possiamo parlare di una cancellazione del potere dell'autore. Per cancellazione autoriale intendiamo la cancellazione o comunque una diminuzione del suddetto potere, che anche se esiste, è privo di importanza. Più che l'autore, viene messo in gioco e viene decostruito il suo potere autoriale, che risulta, così, celato dalla strategia narrativa. L'autorialità viene messa in secondo piano, l'importanza della sua autorità all'interno della scrittura conta di meno. Quello che conta è la strategia narrativa, e soprattutto quella di vendita editoriale.

L'autore non scompare, può essere collettivo o un singolo individuo, può usare uno pseudonimo, ma l'autore c'è sempre. In effetti, più che di una cancellazione si tratta di un cambiamento dei posti nella classifica, cambiamento imposto il più delle volte dalle leggi del mercato. Quindi autore, scrittore, narratore, opera, storia, scrittura, lettore, brand fanno sempre a gara ad occupare il primo posto. Negli esempi da noi passati in rassegna, conta il nome sulla copertina, se riesce a vendere e, solo in un secondo momento ci si preoccupa se quello che c'è dentro la pagina è importante, se la storia riesce a commuovere oppure se presenta una strategia narrativa originale.

Al posto di una conclusione, vorremmo riportare alcune delle parole di Calvino alias Silas Flannery che descrivono perfettamente la situazione attuale del mercato letterario e quello che noi abbiamo cercato di dimostrare in queste pagine:

> Come scriverei bene se non ci fossi! Se tra il foglio bianco e il ribollire delle parole e delle storie che prendono forma e svaniscono senza che nessuno le scriva non si mettesse di mezzo quello scomodo diaframma che è la mia persona! Lo stile, il gusto, la filosofia personale, la soggettività, la formazione culturale, l'esperienza vissuta, la psicologia, il talento, i trucchi del mestiere: tutti gli elementi che fanno sì che ciò che scrivo sia riconoscibile come mio, mi sembrano una gabbia che limita le mie possibilità. Se fossi solo una mano, una mano mozza che impugna una penna e scrive... Chi muoverebbe questa mano? La folla anonima? Lo spirito dei tempi? L'inconscio collettivo? Non so. Non è per poter essere il portavoce di qualcosa di definibile che vorrei annullare me stesso. Solo per trasmettere lo scrivibile che attende d'essere scritto, il narrabile che nessuno racconta[15].

Bibliografia

Testi di riferimento

Italo Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Oscar Mondadori, Milano 2018.

Alessandra Sarchi, *L'amore normale*, Einaudi Stile libero Big, Torino 2014.

Giacomo Sartori, *Sono Dio*, Enne Enne Editore, Milano 2016.

Simona Vinci, *La prima verità*, Stile libero Big Einaudi, Torino 2016.

Bibliografia critica

Carla Benedetti, *L'ombra lunga dell'autore. Indagine su una figura cancellata*, Feltrinelli, Milano 1999.

Roland Barthes, *La morte dell'autore*, in Id., *Il brusio della lingua.* Saggi critici IV, Einaudi, Torino 1988, pp. 1-6.

Umberto Eco, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Bompiani, Milano 1997.

Michel Foucault, *Che cos'è un autore?*, in Id., *Scritti letterari*, Feltrinelli, Milano 1971, pp. 1-21.

Margherita Ganeri, *Il «caso»Eco,* Palumbo Editore, Palermo 1991.

[15] Italo Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Oscar Mondadori, Milano 2018, p. 170.

Sitografia

https://www.criticaletteraria.org/2016/08/sono-dio-inquietudini-e-patemi-della.html, consultato il 10 ottobre 2020.

https://giovannituri.wordpress.com/2016/06/14/intervista-a-simona-vinci-professione-scrittore-21/, consultato il 4 settembre 2020.

http://www.zibaldoni.it/2016/11/23/se-dio-si-spoglia-della-sua-onnipotenza/, consultato il 10 ottobre 2020.

Perdita e recupero delle radici linguistiche nel teatro di Annibale Ruccello

Patrizia UBALDI
Università Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca

Abstract. This article tries to highlight the artistic skills of a young Neapolitan playwrighter, Annibale Ruccello, who managed to revisit classical theatre, reinterpreting it not only in a new historical-social context, but also and above all in a linguistic one. To reach the aim, his plays and writings were analyzed together with psychologcal and philosophical texts, because the author's production is greatly affected by the events and changes of the years in which he lived. His harsh, lashing, aggressive dramas revisit and re-evaluate above all female characters, often playing on the ambiguity of the sexes and on the importance of eroticism in the life of the common man.

Keywords: Annibale Ruccello, theatre, women, vernacular, customs.

Annibale Ruccello è uno dei grandi autori del teatro italiano della seconda metà del Novecento. Meridionale, campano, nasce a Castellammare di Stabia; nelle sue opere vi sono costanti riferimenti alla sua realtà, non necessariamente partenopea, ma fatta di piccoli sprazzi della vita quotidiana, manifesti di una routine che perseguita e uccide, fatta anche di ricordi del passato, talvolta ingigantiti, che angustiano ed esaltano il grigiore del presente. Il teatro di questo periodo, il teatro degli anni '80, è conosciuto e riconosciuto come il teatro della rinascita della drammaturgia italiana. Rinascita, dal latino *re-nascere*, nascere di nuovo, perché è anche il teatro del riadattamento di vecchie opere, come Annibale farà con l'*Asinus aurus* (Asino d'oro) di Apuleio, ribattezzato in un secondo momento Ipata, che gli

farà capire che il ricordo delle emozioni nascoste in quelli che erano considerati i miti del passato, possono trasformarsi in espedienti per affrontare e superare il mal di vivere dell'uomo moderno. Questo è anche il teatro della ricerca, finalizzata a dare una nuova vita alla scrittura scenica attraverso contenuti innovativi che spesso diventano una critica sfrontata e aperta verso quello che viene visto come un concentrato di consumismo, un'esaltazione dell'arrivismo: i fantastici, sfavillanti, oppressivi anni '80.

In questo cammino di ricerca, l'autore-regista-attore studierà e sperimenterà diversi tipi di linguaggio per creare un nuovo rapporto con il pubblico, stimolandone la curiosità. Il pubblico, di solito, si ripartisce in due categorie, quelli che non intendono assolutamente discostarsi dalla "sicurezza" del teatro classico e quelli che sono alla ricerca del nuovo. Ma esiste un "nuovo" nell'arte? Esiste un "nuovo" nel teatro? O si tratta solo di una rivisitazione di ciò che è già stato utilizzato? Dipende dai punti di vista. Se ci si limita a temi quali il senso di sconfitta, la perdita dei punti di riferimento, la frantumazione della realtà, si concorderà che si tratta di soggetti triti e ritriti, da Eschilo, passando per Shakespeare, fino ad arrivare a Ionesco; ma se questi stessi argomenti vengono inseriti in differenti contesti storico-geografico-sociali, risulta evidente la loro singolarità e la loro unicità, in una rassomiglianza puramente sincronica.

«Donna Clotilde: "Tu appartiene a na brutta razza... a na brutta generazione... Na razza, na generazione ca nun tene ricorde... Chi nun tene passate... nun tene manco futuro..." »[1]. Sono tra le ultime battute di Donna Clotilde, baronessa dell'aristocrazia Borbonica in decadenza in *Ferdinando*, il dramma considerato il capolavoro di Annibale Ruccello. È andato in scena per la prima volta il 28 febbraio 1986 al teatro Verdi di San Severo, diretto dall'autore con Isa Danieli nel ruolo di donna Clotilde e lo stesso Ruccello nel ruolo di don Catello. L'opera ha vinto due premi IDI (Istituto del Dramma Italiano): uno nel 1985 come testo teatrale, il secondo nel 1986 come miglior messinscena. Le parole della nobildonna sembrano la classica battuta del vecchio che non accetta il nuovo, nella fattispecie l'esponente della vecchia nobiltà borbonica che non accetta il nuovo re, definito l'usurpatore

1 Annibale Ruccello, *Ferdinando*, II tempo, IV quadro, (http://copioni.corrierespettacolo.it/wp, consultato il 12 febbraio 2020).

piemontese. Il vecchio legato al ricordo del passato, non perché questo passato fosse migliore, ma semplicemente perché rappresenta quella gioventù persa, destinata a essere un eterno ricordo, una gioventù che, talvolta, viene mascherata da ricordi rimodellati ed epurata di tutti i lati oscuri. Lo stesso concetto lo ritroviamo nelle parole di donna Clotilde quando ricorda il marito, che definisce carogna, ma utilizza aggettivi lusinghieri, riferendosi alle sue capacità amatorie e alla sua bellezza, misto di caratteristiche meridionali e nordiche. Usa parole forti, viscerali, Donna Clotilde, parole che racchiudono emozioni in cui tracima il connubio di una felicità sensuale, di momenti intensamente vissuti e di disperazione per l'impossibilità di riviverli, di consapevolezza che sono solo ricordi, parte di una memoria che teme l'oblio del tempo.

> Donna Clotilde: Madonna... Parl comme a nu poeta... Tiene 'a stessa parlantina d' 'o Barone Castaldo, 'e zieto... Che impressione...
> Ferdinando: Lo zio?... Com'era? L'ho conosciuto così poco...
> Donna Clotilde: Era nu carogna Ferdinando mio, ma era bello... Nu giunco... Deritto comme a nu fuso... Redeva sempe... teneva na resata troppo bella... Pienze ca me 'nnammuraie d' 'a resata soia... Fuie 'a primma cosa ca me facette avutà 'e cervelle... Era biondo comme a te, sicuramente dint' 'e vvene c'aveva correre paricchio sangue normanno... E nun ce sta niente 'e cchiù bello ca nu napulitano bbiondo... Pecché tene 'alterezza d' 'o napulitano, ma 'e bellizze 'e nu straniero, 'a dolcezza 'e nu straniero, ma 'o ffuoco ca può truvà sulamente ccà addò 'o sanghe è 'mpastato c' 'o vino russo e 'o sole cucente...[2].

L'opera di Ruccello si inserisce in questo nuovo contesto teatrale, sgomitando tra i grandi nomi del teatro a colpi di "dialetto", linguaggio popolare e tradizioni contadine, per elaborare quella che si potrebbe ritenere una considerevole operazione di rilettura della realtà contemporanea, vista nella sua più semplice quotidianità, ma sempre nel rispetto della tradizione. «Che lingua usare, che lingua scegliere, e soprattutto [è] possibile creare una nuova lingua per il teatro?»[3]. È questo il dilemma che maggiormente affligge Ruccello, e non solo; infatti questi anni "riaprono" (in passato il linguaggio teatrale era soprattutto appannaggio del vernacolare, si pensi a Goldoni,

[2] *Ibid.*, I tempo, II quadro.

[3] Annibale Ruccello, *Scritti inediti. Una commedia e dieci saggi*, Gremese Editore, Milano 2004, p. 14.

Basile, Pirandello, Govi, Viviani) le porte dello spettacolo ai dialetti, con Verdone per il romano, Benigni per il fiorentino e l'indimenticabile Troisi per il napoletano. Si cerca di ripristinare un linguaggio strutturale attraverso una mescolanza tra una lingua povera e destrutturata come l'italiano e un idioma antico e prezioso quale il dialetto. Lo stesso Ruccello in un'intervista affermerà: «C'è l'uso del dialetto napoletano molto ricco e di un italiano quasi letterario. Come artificio, beninteso, perché io non credo nell'italiano. Credo che sia una lingua inesistente, totalmente inventata. L'unico italiano vero è quello dei mass-media, il resto è un'invenzione degli intellettuali»[4].

La sua personalità eclettica e complessa recide, indiscutibilmente, quelle che sono le convenzioni piccolo-borghesi del teatro eduardiano, infatti, sia la sua figura artistica che la sua lingua teatrale sono maggiormente rapportabili a Raffaele Viviani (1888/1950), un altro grande del teatro, nonché suo concittadino. La sua lingua, che potremmo definire ruccelliana, come quella vivianea, è autentica, potente, originale, viscerale, perché piuttosto che esprimere una connotazione, sembra più proiettata verso un'espressione formativa, o addirittura creativa. Nella sua autobiografia lo stesso Viviani dice:

> Non mi fisso sempre una trama, mi fisso l'ambiente; scelgo i personaggi più comuni a questo ambiente e li faccio vivere come in questo ambiente vivono, li faccio parlare come li ho sentiti parlare. Man mano che le figure acquistano corpo e la macchietta diventa tipo, porto la mia fantasia per la via più logica da seguire, a seconda dei loro caratteri, dell'atmosfera creata; le figure, che man mano balzano vive dall'insieme del quadro, pigliano forma di veri caratteri, le porto decisamente in avanti, in primo piano e le distacco dalle figure minori che mi servono poi unicamente per dare sfondo e colore e tra questi personaggi, già definiti in pochi tocchi, io vi creo la favola. Da questo momento il lavoro comincia ad elaborarsi nella mia mente e, portandolo avanti, cerco di far camminare di pari passo lo scrittore e l'uomo di teatro e spesso l'attore non è estraneo alla passeggiata, poiché viene a portare la sua acquisita esperienza nel procedimento di essa, e solo alla metà del primo atto comincio a pensare alla chiusa più logica per il taglio finale[5].

---

4 Annibale Ruccello, «Una drammaturgia sui corpi» in *Sipario,* n. 466 (marzo-aprile 1987), p. 72.

5 Raffaele Viviani, *Dalla vita alle scene*, Guida editori, Napoli 1988, p. 125.

I protagonisti di Ruccello sono figure che lui stesso definisce deportate dalla propria cultura originaria, così come fa Viviani che li individua in quelli che oggi sarebbero definiti gli esclusi, gli ultimi, i diversi. L'abilità e il pregio del drammaturgo oggetto di studio, consistono proprio in questo voler preservare ostinatamente la memoria delle proprie radici, del passato, senza, però, mai rinunciare allo studio attento, lucidissimo e sofferto del presente. I personaggi ruccelliani rappresentano una sorta di riflessione delle maschere su esse stesse, diventando loro stessi maschere; Ruccello non sceglie gli attori in base ai personaggi, ma costruisce i personaggi in base agli attori che li interpreteranno, come aveva già fatto Viviani, dove il metateatro travolge il teatro e lo porta alla dissolvenza:

> Insomma, io non sono un "letterato", sono un sensibile, un istintivo; attingo la materia grezza dalla vita, poi la plasmo, la limo e ne faccio opere teatrali, soffermandomi su quanto mi è rimasto impresso, vivendo la mia infanzia a contatto della folla, della folla varia, spicciola, proteiforme, multanime, pittoresca della mia terra di sole. Il mio teatro è fatto di suoni, di voci, di canti, sempre gaio e nostalgico, festoso e melanconico, non di intrecci e di problemi centrali. Vivifico le mie vicende sceniche sempre con qualche cosa di puramente mio, di inconsciamente mio, se volete, e riuscendo a non rassomigliare a nessuno, penso che questo è il mio maggior merito[6].

Ruccello è un intellettuale di frontiera, la sua formazione antropologica lo porta alla ricerca delle sue radici, radici che affondano nell'hinterland napoletano, che raggiunge scavando sotto l'ultimo substrato umano, trovando un universo simbolico, fatto di morte, follia, crudeltà, attese. Soprattutto attese, all'inizio donna Clotilde aspetta la morte, Gesualda aspetta il sesso con don Catello e don Catello aspetta l'eredità di donna Clotilde; l'arrivo di Ferdinando sembra sconvolgere tutto, ma, in realtà, trasforma solo le vecchie in nuove attese; infatti, donna Clotilde non aspetta più la morte, ma il sesso con il "nipote Ferdinando" che le ridà un rigurgito di giovinezza, Gesualda non aspetta più di fare sesso con don Catello, che l'ha abbandonata, ma con Ferdinando, che le fa rivivere vecchi desideri mai sopiti, e così anche don Catello, che non aspetta più l'eredità, ma solo il sesso con Ferdinando. Il tema dell'attesa, nelle opere di Ruccello, è un tema

[6] *Ibid.*, p. 127.

abbastanza costante, come si nota ne *Le cinque rose di Jennifer*, dove la protagonista aspetta la telefonata dell'innamorato, o in *Anna Cappelli*, dove Anna aspetta che il suo uomo le chieda di sposarla, oppure in *Notturno di donna con ospiti*, dove Adriana aspetta, inconsciamente, che il marito ritorni dal lavoro, ma tutto ruota sempre intorno al contorto concetto di amore-possesso-angoscia-morte, perché basta un semplice ritardo per trasformare l'attesa in angoscia. Roland Barthes la descrive come un'esperienza estremamente alienante; chi aspetta intesse tanti piccoli divieti che si propagano all'infinito e che proibiscono una serie di attività, fino ad arrivare al parossismo[7].

È impossibile non paragonare *Ferdinando* al romanzo di Pier Paolo Pasolini *Teorema*, così come è impossibile sapere quanto questo sia stato fonte di ispirazione per Ruccello; anche nell'opera pasoliniana un ospite inatteso, attraverso il contatto sessuale, sconvolge la vita di un'intera famiglia borghese della Milano bene. Nel dramma ruccelliano il protagonista diventa il massimo comun divisore di questo microcosmo, così il sesso, mascherato da amore, che lui elargisce a tutti, genera follia e crudeltà che sfoceranno nella morte:

> L'Eros sfrenato è altrettanto funesto del suo antagonista, l'istinto di morte. La loro forza distruttiva deriva dal fatto che essi tendono a una soddisfazione che la cultura non può concedere: alla soddisfazione come tale e fine a se stessa, in qualsiasi istante. Gli istinti devono quindi essere deviati dalla loro meta, ed essere inibiti nel loro scopo. La civiltà comincia quando si è rinunciato efficacemente all'obiettivo primario - alla soddisfazione integrale dei bisogni. Le vicissitudini degli istinti sono le vicissitudini dell'apparato psichico nella civiltà. Gli impulsi animali diventano istinti umani sotto l'influenza della realtà esterna. La loro «localizzazione» originale nell'organismo e la loro direzione fondamentale rimangono le stesse, ma i loro obiettivi e le loro manifestazioni sono soggetti a mutamenti[8].

Marcuse ritiene che la natura istintiva dell'uomo si evidenzi attraverso la sua pulsione sessuale, che va repressa per permettere la sopravvivenza del sistema sociale; quindi l'uomo impara a rinunciare a un piacere momentaneo

---

[7] Cfr. Roland Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, Einaudi, Torino 1977, p. 41.

[8] Herbert Marcuse, *Eros e civiltà*, Einaudi, Torino 1974, pp. 42-43.

a favore di un piacere soggetto a costrizioni, ma sicuro; per cui perde il contatto con i suoi desideri e contemporaneamente con la sua alterazione della realtà. Di conseguenza, l'assenza di repressione rappresenta l'archetipo della libertà, mentre la lotta contro questa libertà rappresenta la civiltà; in conclusione il piacere sostituisce la realtà e si rivela quale elemento traumatico nello sviluppo dell'uomo, sia dal punto di vista filogenetico (della specie) che ontogenetico (dell'individuo)[9]. Sembra che l'intero dramma dell'autore stabiese risenta di questi concetti, dove eros e thanatos camminano di pari passo, dove la sessualità, sempre crudele e primitiva, non si trasforma mai in amore fatto di tenerezza, al contrario, è solo merce di scambio, è ricerca del proprio tornaconto, ma è anche attaccamento alla vita; e da questo eros animalesco, anaffettivo, disperato, l'unica conclusione plausibile è la morte. Carotenuto afferma che l'amore e l'odio sono complementari, in una storia d'amore c'è sempre del sangue, in nome dell'amore si commettono delitti, tutta la cultura occidentale dal medioevo a oggi è permeata dal binomio amore-morte, perché, egli sostiene, la morte è la naturale conclusione dell'amore, in quanto l'amore sovverte l'ordine naturale delle cose, infrange divieti, si alimenta di ciò che è proibito, e, quindi, va annientato[10]. Questo connubio eros/thanatos lo ritroviamo sovente nelle opere di Ruccello: in *Ferdinando* donna Clotilde e Gesualda, dopo tanto sesso, uccidono Don Catello; in *Weekend*, Ida uccide o crede di aver ucciso i suoi amanti; in *Anna Cappelli* la protagonista non solo uccide il suo compagno, ma decide di mangiarlo e poi suicidarsi, per rimanere sempre insieme.

Di sicuro la formazione antropologica dell'autore e la sua collaborazione con Roberto De Simone hanno stimolato in lui una perversa curiosità verso le fiabe popolari, di tradizione contadina, quelle dove imperversa un'atmosfera carica di mistero e di imperscrutabilità, rintracciabile anche nelle situazioni più banali, come quando Donna Clotilde, verso la fine del I tempo di *Ferdinando,* racconta la storia del cavaliere antico che, alla ricerca della sua bella amata, ritorna da trecento anni ogni mese durante la luna piena:

---

[9] *Ibid.,* pp. 61-62.

[10] Aldo Carotenuto, *Eros e pathos*, Bompiani, Milano 2001, pp. 12-14; 77-78.

> Donna Clotilde: Erano dint' 'a sserate comme a cheste ca se diceva ca a palazzo Lucanigro, a Napule, cumpareve pe' coppe 'e scale un cavaliere antico, cu l'armatura, a cavallo... Dice ca se senteve 'o rummore d' 'e zuoccole d' 'o cavallo mente scenneve 'e scale... Se fermava dint' 'o curtile... aizava 'a spata ca 'mponta teneva n'anielle 'e bbrillante... dice ca 'o cavaliere cercava l'amanta soia... Ca era na bisavola d' 'a nosta... Genoveffa... Dice ca 'o cavaliere a ogne cchiaro 'e luna 'a trecient'anne turnave ogne mmese p' 'a cercà...[11].

Si presenta come un racconto permeato di credenze ataviche, fantasie, ritualità popolari, cariche di quell'arcano tipico della napoletanità che, tutt'altro che microcosmico, si estende alla globalità individuale, creando una crepa, non solo all'interno della società, ma anche all'interno del singolo, come Donna Clotilde che tende a sottolineare le differenze sociali con don Catello e Gesualda (Gesualda è una cugina, quindi nobile, ma povera) per meglio accettare il suo ruolo subalterno rispetto al "nuovo" che avanza:

> Donna Clotilde: 'Avita sempe essere esaggerato!... Nun tenite moderazione... Maniera!... O è gghijanco o è nniro per vuie!... Ma d'altra parte io po' vulesse 'a maniera 'a vvuie...Nunn' 'e colpa vosta... Vuie avite studiato, avite tanto studiato, avite studiato assaie... Don Catello: Grazie alla buonanima del barone vostro nonno... Donna Clotilde: Certo... Ma rimanite sempe figlio naturale 'e 'na lavannara... 'O nonno se sbagliaje cu' vvuie... Chille era viecchio quanne Cuncetta vostra madre ascette incinta... 'a bbona femmena o 'mpapucchiaie bbuono e mmeglio e ce facette credete ca 'o figlio era r' 'o suoio... Ma io penzo ca vuie già jéreve figlio 'e Pascale 'o massaro... Apparentemente vostro patrigno, adoppe ca 'a nonna pe fa sta zitta a Cuncetta ce truvaie 'o marito... Ma in realtà vostro vero padre... C'avite tagliato 'a capa... E po' nun po' essere... Pe quanto figlio naturale 'e 'na lavannara, si 'o sanghe nunn' è acqua, nu poco d' 'a nobiltà d' 'o nonno, r' 'o savoir faire ca isse teneva... naturale in tutti i Lucanigro... Pure v'avessa avuto trasì dinte a chillu sanghe annacquate ca tenite... Pe tramente, invece... site mariuolo comme a Pascale...[12].

Secondo l'analista americana Clarissa Pinkola Estés, nella psiche di ogni donna c'è un predatore innato, è una forza particolare che va controllata costantemente usando tutti i poteri istintuali femminili per evitare che

---

[11] Annibale Ruccello, *Ferdinando*, cit, I tempo, II quadro.

[12] *Ibid.*, I tempo, I quadro.

prenda il sopravvento; attraverso la conoscenza si può comprendere il predatore, e comprenderlo significa diventare un animale maturo, invulnerabile[13]. Le due donne, donna Clotilde e Gesualda, sembrano incapaci di vedere il loro predatore innato, nemmeno quando questo si palesa realmente nelle vesti, o meglio, nella nudità di Ferdinando, ma forse non lo vogliono vedere, preferiscono rincorrere una creatura che le porterà verso il baratro, dove lo stesso don Catello, affascinato, soggiogato, umiliato da questo predatore, finirà per diventare la vittima sacrificale. La stessa ambientazione, un'antica villa borbonica in un non precisato paesino del vesuviano, rappresenta una sorta di simulacro che ricorda le alcove di antica tradizione, nonché saggezza popolare, nella quale Donna Clotilde intende rifugiarsi, immergendosi nei ricordi del passato e donandosi all'oblio sociale, per sottrarsi a una realtà che depreca, ma contemporaneamente cercando con essa un punto di contatto.

Il teatro ruccelliano denuncia le inquietudini di una generazione, non solo napoletana, non solo italiana, ma internazionale; il suo microcosmo rappresenta quella incomunicabilità e quell'angoscia esistenziale che ricordano *L'Arialda* di Testori, o *Zoo di vetro* di Tennessee Williams. Le novità non sono solo formali, ma aderiscono agli sgretolamenti della struttura di ogni personaggio e alla casualità delle loro scelte. Ruccello, come aveva già fatto Testori, sposta l'attenzione sulla periferia, un mondo popolare a margine; ne sfrutta la parlata, l'ambiente, le caratteristiche sociali; i suoi personaggi sono soprattutto poveri, emarginati, o individui che sopportano il peso di ingiustizie ancestrali, che sono alla ricerca di una forma di riscatto nell'amore, nella felicità, nel sesso, in una continua e strenua guerra contro le leggi tiranniche della società: l'invidia, il rancore, il sospetto.

> Donna Clotilde (dopo una pausa): Picceré... Io ho capito il tuo piano... Io ogge haggio finalmente capito che disegno tiene 'ncapa... addò vuò arrivà... tu nun me vuò avvelenà c' 'o tuosseco, nun me vuò accidere cu' curtielle, pistole, fucile... No!... Tu si' troppa fina tu! Tu me vuò' accidere cu 'e pparole... 'E pparole toie so' peggio r' 'e curtellate! Pecché spurtoseno e nun lasciano signo... E tu 'o ssaie... Tu si' fina fina... Tu si' 'a peggia criminale pecché si' bizzoca e senza marito... E 'e femmene comme a te fanno scorrere 'o ffele r' 'a vocca pure quanno diceno

[13] Cfr. Clarissa Pinkola Estés, *Donne che corrono coi lupi*, Frassinelli, Milano 1993, pp. 44-46.

> buongiorno. Tu addure 'e arseneco e sacristia... Si' comme a tutte 'e zetelle ca cummogliano 'o fieto 'e ll'acqua appantanata cu l'addore r' 'e rrose e d' 'e giglie d' 'o Santissimo!...[14]

La continua ricerca del proprio tornaconto e l'impossibilità di raggiungerlo sfociano, inevitabilmente, nella vendetta, talvolta violenta, imbastita su una realtà che sembra calda e viva, ma lo è solo grazie alle capacità espressive dei suoi personaggi che, in quanto primitivi, sanno essere più immediati. Infatti, la maggior parte dei protagonisti ruccelliani, soprattutto quelli femminili, finiscono come foglie in balia del vento, così come donna Clotilde e Gesualda, che rappresentano un'epoca del passato attraverso una vita di ritiro in una villa di campagna, finiscono in balia di un eros alienante e autodistruttivo, incapaci di gestire il turbinio degli eventi e degli istinti. Qui è evidente quell'erotismo che, secondo Carotenuto, è quella capacità di infrangere i divieti, è il trionfo dell'uomo sulla proibizione. Lo psicologo suggerisce di non confondere l'erotismo con la pornografia, perché l'essere umano, nella sua dimensione sessuale tende al miglioramento e all'ottenimento di un carattere pienamente umano, che può rivelarsi solo grazie alla dimensione dell'erotismo, quindi l'individuo diventa il soggetto del piacere che vive. Ma questo piacere si verifica solo infrangendo delle proibizioni e, quindi, infrangendo i tabù l'individuo capisce che nutrendosi dei divieti e di ciò che è proibito, l'espressione dei sensi, e quindi l'uomo stesso, potrà sopravvivere[15].

La produzione di Annibale Ruccello è riuscita non solo nell'intento di annotare e riportare tutte le innovazioni che si sono verificate nel ventennio che l'ha preceduto, ma va oltre; infatti, lui ha avuto la capacità di mettere in connessione il linguaggio teatrale con quello cinematografico, allontanandosi dalla sperimentazione tipica degli anni '80 e creando un teatro antinaturalistico, in cui i differenti linguaggi espressivi si fondono. Questa fusione, però, non è scevra di un pizzico di classicità, evidente soprattutto in *Ferdinando*, dove viene recuperato il cosiddetto "teatro di scrittura", la cui funzione ermeneutica va lentamente, ma inesorabilmente rarefacendosi. Risulta evidente, quindi, un Ruccello in controtendenza rispetto alla

---

14 Annibale Ruccello, *Ferdinando*, cit., I tempo, I quadro.

15 Cfr. Aldo Carotenuto, *Eros e pathos*, cit., pp. 107-108.

drammaturgia del periodo; *Ferdinando* è un capolavoro sulla decadenza borbonica che, mentre prende in prestito il tema dell'ospite inatteso da *Teorema* di Pasolini, strizza l'occhio al tema storico del *Gattopardo* di Tomasi di Lampedusa, definendo, alla fine, la sua reale identità di "Kammerspiel".

Con *Ferdinando* la drammaturgia napoletana ritrova la sua classica espressività letteraria e testuale, ispirandosi alle fonti letterarie del teatro classico, recuperando i riferimenti dalla tradizione vernacolare del Seicento e ripristinando, infine, gli antichi modelli della tradizione napoletana.

> Gesualda: Allora... (inizia a leggere) «E po' co sta lengua toscana avite frusciato lo tafanario a miezo munno! Vale cchiù na parola Napoletana chiantuta ca tutte li vocabole de la Crusca!»... […] Don Catello: (posando il libro e prendendo il bicchiere) Grazie... Ho visto che la mia visita vi ha interrotto una amena lettura... La bella «Pusillecheata» di Masillo Reppone sotto il cui pseudonimo si celava, voi lo saprete benissimo, l'eruditissimo monsignor Pompeo Samelli, appassionato cultore del nostro bel dialetto (…)[16].

Il suo rapporto conflittuale con la tradizione napoletana è notoriamente collegato alla difficoltà di liberarsi dell'aggettivo di teatro post-eduardiano, nonostante tutta la drammaturgia di questo periodo non evidenzi alcuna interferenza eduardiana, piuttosto si sente il sussurro vivianeo. A proposito della capacità di interpretare i propri personaggi, Giorgio Pullini afferma:

> E certe forme di teatro popolare come quello di Viviani (soprattutto negli anni 1917-1940), la cui opera in napoletano, rimasta legata anche alla forza delle sue personali interpretazioni di attore spiccatissimo, non solo crea una saldatura fra tradizione della varietà e quella di Scarpetta, al teatro di Eduardo De Filippo, ma rimane, in sé, un momento importante: un teatro che partendo dalla cronaca realistica di una città e di un rione popolare, tocca un sottofondo di amarezza intrinseco al modo di vivere contemporaneo con un amalgama serio-faceto non estraneo allo spirito del grottesco[17].

La letteratura di questi anni è una letteratura di denuncia, una denuncia che cerca il riscatto, anche se talvolta cede alla vendetta; la scelta di

---

16 Annibale Ruccello, *Ferdinando*, cit., Atto I, Quadro I.

17 Giorgio Pullini, *Teatro contemporaneo in Italia*, Sansoni Scuola aperta, Firenze 1974, p. 3.

usare il dialetto è una forma di denuncia della massificazione e, al tempo stesso, di opposizione a essa, di riscatto dell'individualità per riafferrare la propria identità, le proprie origini. Il teatro di Ruccello ha come tema centrale la ricerca di questa identità perduta e in *Ferdinando* l'identità ricercata è basata sul ricordo, di un passato ormai lontano, di un'identità, non solo sociale e culturale, ma soprattutto linguistica: «Questo linguaggio [l'italiano] così appiattito, così brutto, è quanto di più sgradevole mi è dato subire acusticamente… La repulsione che mi ispira è pari solo alla irresistibile attrazione che mi porta a coglierlo, ad annotarlo, a memorizzarlo per poi riciclarlo in un'ambiguità di sentimenti che ancora devo riuscire a decifrare»[18]. Questa perdita di identità linguistica è la conseguenza di una perdita di valori, che Ruccello cerca di colmare studiando le connessioni che intercorrono tra l'unica cultura ufficiale, la lingua italiana, e la miriade di culture popolari, i mille dialetti, come la parola, che Calvino in *Lezioni americane*, considera come un ponte, che serve a collegare la traccia visibile alla cosa invisibile, assente, desiderata o anche temuta, e l'uso corretto del linguaggio consente all'uomo di avvicinarsi alle cose con discrezione e cautela, rispettando quello che le cose dicono senza parole, per catturarne il significato[19].

Il radicale cambiamento sociale di questi anni, che diventa il fulcro dei suoi drammi, in *Ferdinando* viene fotografato in modo crudo e si palesa una contaminazione dell'animo umano che maschera, dietro apparenti virtù, un'abominevole latente depravazione, portata alla luce dell'arrivo inatteso del giovane. Un arrivo che sconvolge la vita, la routine; che instilla sospetti, odio; che genera menzogna, violenza; che avvelena l'anima; che al suo passaggio lascia solo morte e devastazione. Dopo essere passato come un ciclone nella vita dei personaggi, dopo avere smontato e rimontato la loro quotidianità, dopo avere sovvertito l'ordine del loro passato, Ferdinando se ne va, lasciando solo il desiderio dell'oblio.

Il dramma più conosciuto di Annibale Ruccello viene ancora portato sulle scene perché è un'opera sempre attuale e originale, è una crudele fotografia di un passato sempre vivo nel presente, una rappresentazione dai

18 Annibale Ruccello, «Perché faccio il regista», in *Sipario*, marzo-aprile 1987, 466, p. 78.

19 Cfr. Italo Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Garzanti, Milano 1988, p. 113.

tratti chiari che non lascia possibilità di fraintendimenti, perché, per usare la definizione di Isa Danieli, quest'opera è un fiore di carta, che, conservato tra le pagine di un libro, viene tirato fuori di tanto in tanto e mostrato al pubblico per la sua bellezza[20].

Bibliografia

Roland Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, Einaudi, Torino 1977.
Italo Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Garzanti, Milano 1988.
Aldo Carotenuto, *Eros e pathos*, Bompiani, Milano 2001.
Isa Danieli (intervista a), https://www.fanpage.it/cultura/
Herbert Marcuse, *Eros e civiltà*, Einaudi, Torino 1974.
Clarissa Pinkola Estés, *Donne che corrono coi lupi*, Frassinelli, Milano 1993.
Giorgio Pullini, *Teatro contemporaneo in Italia*, Sansoni Scuola aperta, Firenze 1974.
Annibale Ruccello, «Perché faccio il regista», in *Sipario*, 1987, n. 466.
Annibale Ruccello, «Una drammaturgia sui corpi» in *Sipario*, 1987, n. 466.
Annibale Ruccello, *Ferdinando*, http://copioni.corrierespettacolo.it/wp
Annibale Ruccello, *Le cinque rose di Jennifer,* http://copioni.corrierespettacolo.it/wp
Annibale Ruccello, *Scritti inediti. Una commedia e dieci saggi*, Gremese Editore, 2004.
Raffaele Viviani, *Dalla vita alle scene*, Guida editori, Napoli 1988.

[20] Cfr. Massimiliano Virgilio, «Il 12 settembre 1986 moriva Annibale Ruccello, ma il suo teatro è ancora vivo», in *Cultura,* 11 settembre 2016, (https://www.fanpage.it/cultura/il-12-settembre-1986-moriva-annibale-ruccello-ma-il-suo-teatro-e-ancora-vivo/#:~:text=Isa%20Danieli%2C%20musa%20ispiratrice%20e,in%20chi%20gli%20%C3%A8%20sopravvissuto, consultato il 23 aprile 2020).

Perdite, sparizioni e rivincite della poesia dialettale: Achille Curcio

Eszter RÓNAKY
Università di Pécs

Abstract. Dialect poetry (and dialect literature in general) has always had an ambiguous evaluation in the history of Italian literature, due to the strong doubts of many intellectuals about the literary value of artworks written in dialect. After giving a brief survey of the main reasons as to why some important Italian authors have chosen dialect and not literary Italian language in their compositions, thematic, stylistic and metrical characteristics of the texts of the last volume of poems by Achille Curcio, titled *È n'atru jornu* (2019) are examined. He is considered one of the most important poets of contemporary dialect poetry in Italy. The main thematic elements I analyzed (silence, time and memory, oblivion, death, nature and landscape, individual and collective identity) are compared with some previous works of Curcio in order to identify the main components of his poetic universe and to comprehend his reasons for writing in dialect.

Keywords: Achille Curcio, Italian dialect poetry, Calabria region, time and memory, silence, identity.

Il dialetto: una sfida contro i tempi

Nel mio intervento analizzerò l'ultimo libro di uno dei maggiori poeti dialettali italiani, Achille Curcio. Si tratta di una raccolta di poesie, intitolata *È n'atru jornu*[1], recentemente uscita presso la casa editrice l'Harmattan, in occasione dell'89esimo compleanno del poeta calabrese. Il volume contiene

[1] Achille Curcio, *È n'atru jornu*, l'Harmattan, Budapest, Torino, Paris 2019.

una settantina di poesie scritte in dialetto, tutte con la traduzione italiana (in prosa) di fronte. Come studiosa mi sono accinta all'opera di Curcio quando nel 2007 mi è stato proposto di tradurre in ungherese alcuni suoi testi e di curarne l'edizione in un piccolo volumetto antologico trilingue (dialetto, italiano, ungherese)[2]. Il lavoro di traduzione mi ha permesso di entrare nei minimi particolari del tessuto linguistico e del mondo poetico di Curcio e da allora seguo sempre con grande curiosità e interesse la sua produzione letteraria.

Per capire la portata della pubblicazione dell'ultimo volume e in un certo senso dell'intera opera di Curcio, dobbiamo risalire indietro nel tempo, fino agli Settanta quando sono usciti i primi volumi di poesia dell'autore: *Lampari* (1970), *Hjumara* (1974), *Visioni del sud* (1975), tutti scritti in un dialetto calabrese[3]. Chi conosce la storia della letteratura dialettale in Italia, sa benissimo che l'uso del dialetto in ambito letterario e, in senso strettamente poetico, ha avuto una valutazione assai ambigua nel corso dei secoli. Senza entrare nei particolari della cosiddetta 'questione della lingua' e della plurisecolare discussione tra puristi e loro avversari, si può affermare che nella letteratura italiana ci siano sempre stati degli autori che, coscientemente opponendosi alla cultura letteraria *mainstream*, hanno scelto, reinventato e riproposto il dialetto nelle loro opere letterarie, e lo hanno fatto per diversi motivi. Tra i motivi troviamo, tra l'altro, l'intenzione di caratterizzare nel modo più autentico possibile le figure e gli ambienti rievocati nel testo e, ciò che in questa sede ci interessa maggiormente, il desiderio intrinseco di potersi esprimere nella propria madrelingua, che per questi autori primariamente era (ed è) il dialetto, non l'italiano. Si voleva (e oggi tuttora si vuole) quindi esprimere la propria voce singolare nel flusso del dialetto in cui essa trova corpo e spazio, così diverso dal corpo e spazio offerti e garantiti dalla lingua comune. Il dialetto a quel punto non è per nulla né limitativo, né restrittivo, né sa di alcun carattere provinciale, ma

[2] Achille Curcio, *L'unda mi cunta / Hullámok dala*, traduzione ungherese, cura e saggio introduttivo di E. Rónaky, imago mundi, Pécs 2007.

[3] Più precisamente si tratta del dialetto parlato nella «fascia jonica tra Catanzaro, dove vive sin da ragazzo, Borgia, dov'è nato, e Montauro, il contradditorio "borgo selvaggio" dell'infanzia». Cfr. Luigi Tassoni, *Il tempo della poesia*, in Achille Curcio, *È n'atru jornu*, cit., p. 10.

contrariamente, ha delle estreme potenzialità e una notevole carica inventiva in quanto offre al poeta la possibilità di ricollegarsi alla lunga e arcaica tradizione linguistica, culturale e letteraria del dialetto. Tramite l'uso del dialetto infatti il poeta riesce a recuperare e rivalorizzare non soltanto la ricchezza espressiva del lessico e le peculiarietà del sistema fonologico, sintattico e morfologico del proprio idioma, ma anche le reminiscenze storiche del patrimonio culturale della lingua in cui si scrive. Nel nostro mondo in cui l'uomo è irreversibilmente soggetto a una perpetua metamorfosi, per cui tutto cambia e si trasforma velocemente, questo fatto ha una valenza particolarmente importante in quanto aiuta l'individuo a ritrovare e mantenere le radici della propria identità. Nella produzione letteraria di Curcio il dialetto, sin dal primo momento, possiede questa necessaria funzione sociale, antropologica, oltre al suo valore estetico. I primi volumi di poesia dell'autore, nati nell'ambiente letterario dell'ultimo quarto del Novecento, testimoniano di quella 'latente bipolarità' di cui parla il critico ceco Jiří Pelán nel suo bellissimo saggio dedicato all'ultimo volume di Curcio[4]. La bipolarità, che sin dal Romanticismo caratterizza la poesia dialettale italiana, consiste nelle due diverse funzioni che si attribuiva all'uso del dialetto in letteratura. Da una parte il dialetto viene usato, per esempio da Gioacchino Belli e Carlo Porta, per ricondurre la letteratura al 'popolo', cioè a un pubblico molto più vasto rispetto a una cerchia ristretta di lettori privilegiati dal punto di vista sociale e culturale. L'altro polo viene segnato dal nome di una serie di poeti, tra cui in primo luogo Pasolini che scrive le sue *Poesie a Casarsa* in dialetto friulano, rievocando i tempi della sua infanzia, trascorsa nel luogo d'origine di sua madre (a Casarsa della Delizia). Per Pasolini il dialetto è lo strumento ideale per raccontare i suoi intimi ricordi, le sue prime impressioni su quel mondo contadino friulano dove egli ha spesso trascorso le vacanze e dove da ragazzino ha avuto modo di osservare quanto la vita della comunità locale fosse legata ai tradizionali miti e ritmi contadineschi. Il vero punto forte del dialetto per Pasolini è appunto la sua autenticità, la sua naturalezza e la sua purezza, cioè il suo stato intatto, ideologicamente non contaminato che diventa garante di un tono poetico del

4 Jiří Pelán, *Le metamorfosi del dialetto*, in Achille Curcio, *È n'atru jornu*, cit., p. 168.

tutto personale e intimo[5]. Quindi da una parte abbiamo a che fare con un rivolgersi verso fuori, verso gli altri, verso una comunità di persone, mentre dall'altra parte si registra un'apertura verso dentro, un'indagine individuale intenta a scavare nel proprio mondo interiore. Come dice Pelán, nelle poesie di Curcio troviamo degli esempi per entrambi i tipi, sia per l'impegno sociale, sia per il tono intimo-personale. Per la responsabilità sociale riportiamo i seguenti esempi testuali (cito dalla traduzione italiana): «Per conoscere questo mondo ho fatto di tutto: sono entrato nei tuguri per raccogliere le bestemmie e il pianto dei poveri. Mi sono fermato in un terreno mai coltivato per vedere un contadino, sudato e stanco, zappare. [...] Mi sono fermato per vedere e conoscere la gente che per strada stendeva la mano tremante, che tornava vuota a ogni gettata. [...] Ho provato sempre a girare e sconfortato mi sono calato nella vita degli altri»[6]. Il poeta spesso si è calato nella vita dei poveri, della gente semplice, come viene raccontato nel testo intitolato *Maria* in cui abbiamo il ritratto di una povera donna affaticata che «Per tutta una vita aveva lavato i panni per la gente»[7]. Nella poesia intitolata *Fici 'u poeta* / *Ho fatto il poeta* si legge: «Ho raccontato e poi cantato ciò che la gente dice, la voce che utilizza il mare per parlare»[8]. Quindi il poeta è un attento e sensibile interlocutore, ma prima ancora, è un attento e sensibile ascoltatore che vuole e sa ascoltare le voci degli altri: «Sono tornate le voci di mio padre e di mia madre, le voci delle donne, fasciate nel vancale, che in chiesa raccontavano i peccati. Quante voci di dolore e voci di gioia: voci di

---

5 Curiosa anche la presa di posizione di Calvino nella discussione sul dialetto. Calvino propone l'allontanamento dall'uso del dialetto in modo da creare e salvare un italiano adatto per l'uso scientifico e per essere tradotto in altre lingue. Il dialetto è, secondo lui, quasi del tutto inutile. Cfr. Luigi Tassoni, *Il tempo della poesia*, cit., p. 6.

6 D'ora in poi per la scorrevolezza linguistica e per facilitare la comprensione del testo riporto le citazioni in traduzione italiana e metto nelle note a pié pagina le versioni originali. «Mu canusciu stu mundu / vozi mu provu tuttu: / travisi nte i tuguri / mu ricogghiu de i poveri / jestimi e chianti. Mi fermai nte nu margiu / mu viju ca, sudatu e stancu mortu, / 'u tamarru zappava. […] Mi fermai pemmu viju e mu canusciu / genta chi nte la strata / stendìa tremandu 'a manu / mu ricogghia nu signu 'e carità. […] Provai mu giru sempa e scunzulatu / mi calai dintr'a vita 'e l'atra genta.», *I pensieri della notte* / *I penzeri d'a notta*, pp. 49-50, vv. 9-16, 23-26 e 41-42.

7 «D'a genta pe na vita / avìa lavatu panni», *Maria*, pp. 71-72, vv. 9-10.

8 «Cuntavi e poi cantavi / chiddhu chi dicia 'a genta / comu parranu l'undi de nu mara.», *Fici 'u poeta*, p. 31, vv. 11-13.

compagni di scuola»[9]. Curcio vuole ascoltare anche le voci della natura, per esempio del mare o del vento che si sbatte contro gli scogli sulle spiagge. E vuole ascoltare anche la voce del silenzio.

Saper ascoltare il silenzio

Leggendo le poesie di Curcio, il lettore nota subito la presenza costante dei termini *ascoltare* e *voce*, nonché di tante altre espressioni che rientrano nel campo semantico dell'*ascolto*. L'ascolto implica il nostro campo uditivo che è fondamentale per il poeta che canta e non si scorda della dimensione orale del suo canto dialettale. L'atto della scrittura quindi è inseparabile dall'oralità. Per saper cantare e raccontare la vita propria o altrui, l'autore deve necessariamente saper ascoltare le voci che lo circondano. Come dice nel testo intitolato *La muffa dei miei anni* / *'A muffa 'e l'anni mei*: «Durante le notti ho ascoltato le parole che il tempo cantava, stanco all'ombra del silenzio»[10]. E ancora in *Vizio di poeta* / *Viziu 'e poeta*: «Quanti fatti ho raccontato: ho rubato alla gente anche le cose nascoste, la storia di chi sguazzava nell'oro o quella del povero senza voce. [...] Vizio di poeta: cominciai a raccontare tante storie e ho catturato le parole della gente vestita sempre di fame. Scrissi tanto per domandarmi da dove siamo venuti e dove siamo arrivati dopo tanto cammino»[11]. Le voci di cui i testi di Curcio sono popolati sono quelle dei parenti (la madre, il padre, la nonna), quelle dei compagni di classe e di strada, tanti amici dell'infanzia. Le stesse figure vengono ricordate anche in altre opere dello scrittore, per esempio nel libro intitolato *Insieme a Montauro*, scritto insieme all'amico Giovanni Pisano con il quale raccontano i loro ricordi legati a Montauro[12]. Tutte queste voci o sono strettamente legate e rievocate nella memoria, oppure tornano a sollecitare

---

9 «Tornaru i vuci ' e patramma e de mamma, / e dei fimmini, mpasciati nt'o vancala, / chi nt'a chiesa cuntavanu i peccati. / Quantu vuci 'e doluri e vuci 'e gioia: / vuci 'e cumpagni 'e scola», *I vuci*, pp. 78, 80, vv. 19-23.

10 «Ntisi nte 'i notti / i paroli chi 'u tempu/ cantava stancu all'umbra d'o silenziu.» pp. 41-42, vv. 26-28.

11 «Quanti fatti cuntai, / arrobbavi a la gente / puru cosi ammucciati: / 'a storia e cui guazzava dintra l'oru / e chidda d'o scianciatu senza vucia. […] Viziu 'e poeta, / e cominciai mu cuntu tanti storii: / pigghiavi i discurzi d'a genta / vestuta sempa 'e fama; / scrissi nu cuntu 'u dicu / de duva ccá arrivamma / doppu tantu caminu.», *Viziu 'e poeta*, pp. 97-98, vv.10-14.

12 Achille Curcio, Giovanni Pisano, *Insieme a Montauro*, Edizioni La Forgia, Catanzaro 2004.

la mente del poeta nella fantasia. Molti dei parenti e degli amici del poeta non ci sono più; sono già morti. Infatti, l'idea di assenza e della morte sono due importanti elementi costituenti del libro. All'idea di assenza e di morte si legano le immagini serali e notturne col cielo stellato e con la luna, quando tutto il mondo si rallenta, tace e si acquieta. In questo stato di silenzio, cioè di assenza di voci e di rumori spesso avviene che il poeta leopardianamente si mette a sognare ad occhi aperti e si mescolano i confini tra realtà e sogno: «Addormentato certe volte sogno un cielo sereno che mi canta una litania di silenzi»[13]. Il sogno inoltre, sempre leopardianamente, aiuta a vivere, a superare le difficoltà quotidiane: «Del pane di un tempo mi è rimasto il ricordo, pane della mia poesia, che mi aiuta a vivere e sognare»[14]. In altri casi il sonno rimanda al sonno eterno, cioè alla morte: «La morte non riposa mai e non si stanca di girare continuamente, per regalare un sonno eterno»[15].

Questi sono i momenti più adatti ad ascoltare attentamente le voci del silenzio, ripensando alle illusioni perdute dell'infanzia che con la «colla del tempo»[16] vengono strettamente ricollegate al presente. Giustamente afferma Pelán nel suo saggio già citato che il tempo delle poesie di Curcio è quello della *durée* (durata), bergsonianamente intesa, in cui passato, presente e futuro si mescolano continuamente. In questo fluire del tempo di notte spesso si rafforza la sensazione di perdita e di assenza, come avviene per esempio nella poesia intitolata *Ho perduto tutto* / *Perdivi tuttu* in cui l'idea di assenza delle voci del passato viene accompagnata da una cupa visione del mondo:

> Non avverto più la voce di mia madre e la sua dolce serenata; non ho più le carezze che mi donava mia nonna quando mi raccontava storie di briganti [...]. Ho perduto tutto: le voci, le speranze dei sogni di un'intera vita. Ora mi resta da percorrere soltanto un tratto di strada; non posso più volgermi indietro per vedere quanto cammino ho fatto[17].

---

13 «Io addormentatu certi voti sonnu / nu celu senza ventu / chi mi canta na litania 'e silenziu», *Il vento del tempo* / *'U ventu d'o tempu*, pp. 93-94, vv. 15-17.

14 «'U pana de na vota / mi restau nt'o ricordu: / pana de poesia, / chi mi mantena 'u campu e pemmu sonnu.», *Il pane della mia poesia* / *'U pana mio 'e poeta*, pp. 61-62, vv. 47-50.

15 «'A morta 'on dorma mai e mai si stanca: / gira e rigira sempa /currendo a perdihjatu / pe regalara sulu sonnu eternu.», *L'ultima carezza* / *L'urtima carizza*, pp. 73-74, vv. 23-26.

16 *L'uri mei* / *Le mie ore*, p. 92.

17 «Non haju cchiù d'a mamma / 'a vucia ch'era ducia serenata; / non haju cchiù i carizzi / chi mi dunava 'a nunna / quandu cuntava stori de briganti [...]. // Perdivi tuttu: i vuci, / i speranzi de' sonni de na vita. / Mo mi restau mu fazzu / sulu nu pezzu 'e strata; / non

Tale tono disilluso, la perdita della speranza, legati quasi sempre alle sempre più crescenti difficoltà della stanchezza e della vecchiaia si presentano spesso nelle liriche del volume, come avviene per esempio nella poesia intitolata *Le voci* in ci si legge: «Di questo mondo mi resta un silenzio di morte»[18]. Ma bisogna subito dire che il peso di queste tristi idee e di questo «svuotamento emotivo»[19] viene alleggerito dalle frequenti confessioni di amore nei confronti della moglie con cui hanno passato insieme una vita, nel bene e nel male e che ha saputo accettarlo con la sua «follia di poeta». E forse è nelle poesie amorose che si percepisce più intensamente quel forte lirismo di tono elegiaco che caratterizza il linguaggio poetico di Curcio. È quanto avviene per esempio in *Ogni serata nosra / Ogni sirata nostra*: «[...] quando scende la notte, senza fare rumore, si mette a costruire col silenzio una cornice di raggi di luna; poi dentro mette le nostre bocche chiuse in un bacio»[20].

Il ritmo incantatorio del dialetto e il recupero della memoria

Il tono elegiaco, il puro lirismo di forte sapore soggettivo e di carattere autoreferenziale dei testi di Curcio determinano l'uso di un linguaggio volutamente semplice, facilmente comprensibile da molti e un ritmo particolarmente incancatorio del fluire dei versi. È una metrica «fluida ed elegante, colloquiale e pensosa e silenziosamente da lui sperimentata attraverso i valori di una scrittura oscillante fra l'orecchiabilità popolare e la selettività della migliore tradizione europea»[21]. In molti casi abbiamo l'alternarsi di sequenze costruite di endecasillabi e di settenari che spesso

---

pozzu cchiù guardara / arretu pemmu viju / quantu caminu fici.», *Perdivi tuttu / Ho perduto tutto*, pp. 53-54, vv. 7-11 e 38-44.

[18] «Mi restau de stu mundu / nu silenziu de morta», *Le voci / I vuci*, p. 78, vv. 9-10.

[19] Luigi Tassoni, *Il tempo della poesia*, cit., pp. 12-13.

[20] «[…] e quandu 'a notta scinda / senza mu facia scgrusciu, / c'u silenziu si minta a fravicara / na cornicia cu i raggi de la luna; / poi dintru minta / chiusi cu na vasata, i vucchi nostri.», pp. 75-77, vv. 14-19.

[21] Luigi Tassoni, *Il tempo della poesia*, cit., p. 19

riecheggiano il canto e la dinamica del movimento e del "canto" del mare. Inserito in questa cornice metrica, il dialetto colpisce il lettore sostanzialmente con la sua essenza fonoritmica, ancor prima che con il suo valore espressivo[22]. Il lettore, infatti, rimane fortemente colpito e coinvolto nel testo dalla sonorità arcaica e dal ritmo incantatorio dei versi. Il dialetto di Curcio si mette in atto a patto che noi, lettori siamo capaci di ascoltarlo e, tramite l'ascolto, di dinamizzarlo. Se riusciamo a farlo, allora il dialetto si apre davanti a noi nel suo aspetto tutto contemporaneo, con tutte le sue dimensioni storiche che contribuirà a recuperare il senso di identità individuale e collettiva. In un suo libro dedicato alla cultura gastronomica calabrese (intitolato *'U morzeddhu. Figlio nobile della trippa,* 2006) Curcio si lamenta del fatto che per 'storia locale' generalmente s'intende lo studio della storia locale *remota* e non quella *contemporanea* che invece secondo lui dovrebbe far parte della storia di ciascun paese:

> Oggi si nota, dapertutto, un pullulare di storia locale, in ogni campo: dall'economia alla sociologia, alla religione, al folklore, alla gastronomia. In passato la grande maggioranza degli storici locali si è dedicata, quasi esclusivamente, allo studio delle vicende *remote* della propria terra, trascurando lo studio della storia locale *contemporanea*. Quasi che il presente e il recente passato non abbiano alcun diritto di entrare a far parte della storia di un paese[23].

Ecco, lo stesso vale anche per il linguaggio poetico dialettale di Curcio che, all'interno di una lunga e ricca tradizione culturale-letteraria è capace di rievocare e di rendere contemporaneamente presente la memoria, tramite una propria voce individuale.

---

22 Per un'attenta analisi metrica delle poesie di Curcio rimando al saggio di Luigi Tassoni, *Il fonoritmo dialettale*, in Id., *Lezioni di poesia. Il dialetto contemporaneo di Achille Curcio*, Archetipolibri, Bologna 2010, pp. 19-32.

23 Achille Curcio, *'U morzeddhu. Figlio nobile della trippa,* Edizioni La Forgia, Catanzaro 2006, p. 25. I corsivi sono miei. Oltre a questo libro, Curcio ha scritto anche altre opere dedicate alle tradizioni calabresi, tra cui ricordiamo il libro intitolato *In Calabria si dice così (motti e detti),* Edizioni La Forgia, Catanzaro 2002.

Bibliografia

Opere di Achille Curcio

È n'atru jornu, l'Harmattan, Budapest, Torino, Paris 2019.
Lampari (1950-1970), Cappelli, Bologna 1970.
Hjumara (1970-1974), Cappelli, Bologna 1974.
Visioni del sud, Fucina Jonica, Catanzaro 1975.
Insieme a Montauro, Edizoni La Forgia, Catanzaro 2004.
In Calabria si dice così (motti e detti), Edizioni La Forgia, Catanzaro 2002.

Opere critiche

Mario Chiesa, Giovanni Tesio (a cura di), *Le parole di legno. Poesia in dialetto del '900 italiano,* voll. 1-2, Mondadori, Milano 1984.

Miklós Hubay, *L'uomo che ancora ascolta il mare*, in Achille Curcio, *È n'atru jornu*, l'Harmattan, Budapest, Torino, Paris 2019, pp. 165-166.

Jiří Pelán, *Le metamorfosi del dialetto*, in Achille Curcio, *È n'atru jornu*, l'Harmattan, Budapest, Torino, Paris 2019, pp. 167-177.

Luigi Tassoni (a cura di), *Studi sulla poesia dialettale del Novecento*, Comune di Catanzaro, Catanzaro 1983.

Luigi Tassoni, *Lezione di poesia. Il dialetto contemporaneo di Achille Curcio*, Archetipolibri, Bologna 2010.

Caproni e la poetica dell'intermittenza

Aurora FIRȚA-MARIN
Università di Bucarest

Abstract. The present study, based on the volume, *Il Conte di Kevenhüller* of Giorgio Caproni, explores the manifestations of the disappearance/appearance of the object of the research (*asparizione*) in the form of loss, lack of perception, moment of non-grasping, with the intention of observing and mapping a poetics of intermittency, of discontinuity, also seen in the light of the postmodern speed of perception. The never-ending game of the *asparizioni* rests into a form of nihilism and underlines the death of the author.

Keywords: Giorgio Caproni, *Il Conte di Kevenhüller*, asparizione, intermittenza, discontinuità.

Il titolo del Convegno: *Sparizioni, cancellazioni, dimenticanze* richiama alla mente la *Cosa perduta – Res amissa* di Giorgio Caproni, silloge nella quale viene raggiunto «quel nichilismo calmo», di cui parlava Gian Luigi Beccaria[1] nella recensione alle opere complete di Caproni del 1983; tuttavia, prima di indagare su queste poesie, le ultime del poeta, ci è parso altrettanto importante, se non addirittura necessario, interrogarsi sulle radici e sui preliminari del pessimismo, sulla fenomenologia della perdita e della ricerca in Caproni che si è manifestata nei suoi versi anteriori al volume curato da Agamben.

È stato, quindi, naturale, fare un passo indietro, almeno fino ai versi del *Conte di Kevenhüller*, nei quali il poeta orchestra una ricerca. Al *Conte* e

---

[1] Gian Luigi Beccaria, «Recensione» a Giorgio Caproni, *Tutte le poesie*, Garzanti, Milano 1983 in *L'Indice*, Torino 1984, n. 1. https://caproni.wordpress.com/2011/06/06/beccaria-indice-1984/, consultato il 17.04.2020.

alle *Asparizioni* sono dedicate le pagine che seguono, restando da riflettere ulteriormente non solo su *Res Amissa*, ma anche sui vari *oggetti* affettivi o concettuali della *perdita* con ottimi risultati nei versi anteriori al *Conte*, per fare solo l'esempio più evidente: la perdita di Annina nei *Versi livornesi*.

In questa sede ci proponiamo di indagare sui frammenti in cui si manifesta l'*asparizione* in forma di perdita, mancata percezione, momento del non-afferrare, dello scorgere e della scomparsa dell'oggetto, uno e/o molteplice, della ricerca caproniana, con l'intento di osservare e mappare quella che ci pare una poetica dell'intermittenza, della discontinuità che, vista anche alla luce della postmoderna velocità della percezione sfocia, *in extremis*, in una forma di nichilismo, quello di cui parlava Gian Luigi Beccaria.

Il neologismo *asparizione* inventato dal poeta è un sostantivo verbale, un ossimoro che rende concomitanti lo scomparire e l'apparire; secondo Paolo Zublena, la parola significa «una apparizione che non è altro che la traccia fantasmatica di una presenza-assenza»[2]; si tratta di entità che «Spariscono / nel medesimo istante / (un guizzo) dell'apparizione» (*Un niente*)[3].

Scritte agli inizi degli anni Ottanta, le *Asparizioni* sono comprese, accanto ad *Abendempfindung*, nella seconda sezione del volume *Il conte di Kevenhüller* intitolata *La Musica* che è successiva a *Il Libretto*, e che precede le *Altre cadenze*, inserendosi, quindi, nella parte centrale dell'assetto operistico del *Conte*, costrutto alquanto ellittico e frammentario. Nel mondo del *Conte di Kevenhüller* si innestano punti di riflessione di notevole spessore filosofico e religioso: il Male soprattutto, la guerra, la violenza, lo smarrimento, la paura, l'identità, la condizione umana, il «Deus absconditus», problematiche che Caproni presenta maneggiando categorie narrative come la velocità, il dinamismo, il sensazionale, la teatralità. Tra le tecniche caproniane di allestimento della finzione c'interessa soprattutto l'alternanza comparsa/scomparsa.

Notevole è la perizia con la quale viene edificata questa finzione, dagli aspetti relativi alla cornice (il concerto), ai protagonisti (Il Conte, la Bestia e gli Io), all'azione (la corsa, la caccia, la ricerca) e allo spazio dell'azione.

---

2 Paolo Zublena, *Segnali di vuoto. La lingua dell'ultimo Caproni: opacità referenziale di anaforici e deittici*, in *Giorgio Caproni. La lingua, la morte*, Edizioni del Verri, Milano 2013, p. 92.

3 I versi di Caproni citati nel presente lavoro appartengono al volume Giorgio Caproni, *Tutte le poesie*, Garzanti, Milano 1991.

Il *Conte di Kevenhüller* è una finzione concertistica in cui viene *mise en abîme* uno spettacolo che – il lettore viene subito informato nell'*Avvertenza* – procederà in assenza del direttore d'orchestra, quindi in assenza di una mente ordinatrice, di una guida. Il sipario si alza su un palco lasciato sin dall'inizio in preda al caos, sempre più violento («il pubblico urla», «un colpo fredda il direttore»), all'insegna del quale si dispiega lo spettacolo esistenziale, soffocante malgrado la sua dinamica. La rappresentazione operistica è un «universo chiuso in cui tutto confluisce; conoscibile, abitabile, percorribile, ma dal quale non si dà via d'uscita»[4]. Ha tratti somiglianti con «l'universo trappola» di Luigi Surdich[5]. È un pretesto pseudo-narrativo che permette a Caproni di intavolare i movimenti repentini, imprevedibili, tesi ed energici della caccia alla Bestia: un caos finemente lavorato che troppo ricorda la frenesia dell'attualità per non destare sgomento.

La finzione operistica, lo spettacolo sono, quindi, la cornice, l'involucro allettante che Caproni dà a una filosofia fondamentalmente negativa dalla quale il lettore è solo apparentemente protetto. In effetti, la *mise en abîme* offre al lettore del testo – che sta dietro al pubblico dello spettacolo, una doppia distanza, un doppio schermo che solo apparentemente lo mette al riparo e assistiamo già a una delle numerose e squisite ironie che Caproni mette in atto nel *Conte*.

All'*Avvertimento* e al *Codicillo*, nel quale il lettore viene a sapere che la mente ordinatrice manca e che l'unico appoggio sarebbe la partitura, segue, nella parte iniziale, l'*Avviso* firmato dal *Conte di Kevenhüller*, niente meno che la riproduzione anastatica di un documento vero? Risalente alla fine del 700, quindi agli albori della modernità, e che contiene «la fiaba dell'orrore e la terminologia burocratica»[6]. L'*Avviso* è un invito da parte dell'autorità di dare la caccia a una Bestia che molto male aveva fatto nella «Campagna di questo Ducato».

L'*Avviso*, pretesto lirico, causa e motore dello scatenarsi della caccia è, allo stesso tempo, la giustificazione etica e istituzionale, il nullaosta e il

---

4 Giorgio Manganelli, *La letteratura come menzogna*, Adelphi, Milano 1985, p. 77.

5 Luigi Surdich, *Giorgio Caproni: Un ritratto*, Costa & Nolan, Genova 1990, p. 109. Il poeta sostiene di aver trovato e consultato questo documento.

6 Alessandro Baldacci, *Giorgio Caproni: L'inquietudine in versi*, Franco Cesati, Firenze 2016, p. 139.

lasciapassare di quanto segue. La violenza è lecita perché lo scopo è quello di uccidere il male. La caccia è uno sfogo permesso, anzi, necessario. Caproni stesso la redime: «questa idea dell'andare… questa caccia generale a questa Bestia. Da subito l'ho vista come un'allegoria della caccia che dovrebbe dare l'uomo al male in tutte le forme che ci affligge, che magari siamo noi stessi, il male che ci procuriamo noi stessi»[7]. L'*Avviso*, ultimo dei preliminari, viene seguito da *Il libretto* nel quale si snodano i percorsi intricati della caccia, resi ancora più intricati dalle scomparse e apparizioni intermittenti della Bestia, dal suo non lasciarsi afferrare e, quindi, dalla dinamica irregolare della corsa durante la quale manca qualsiasi tipo di stabilità.

L'unità di spazio è minata sin dall'incipit e nel *Luogo dell'azione* che è «In ogni dove» l'unica a crescere è la Bestia, che finirà per acquisire dimensioni di teatro-mondo: «La Bestia che cercate voi / voi ci siete dentro» (*Saggia apostrofe a tutti i caccianti*), «La Bestia che bracchiamo / è il luogo dove ci troviamo» (*Riflessione*).

Le indicazioni, le didascalie sono minimaliste: Il *Fondale della storia* ricorda la guerra: «L'acciaio. / Il ghiacciaio», come lo spettro di una guerra universale, apocalittica.

Il palcoscenico viene lasciato in preda alla violenza: prendono il sopravvento la necessità dell'azione, del gesto repentino e istintivo di attacco e difesa; è una caccia in cui l'uomo moderno fa i conti con l'orrore che egli stesso produce in un paesaggio post-umanità, privo di colori. La caccia acquisisce valenze esistenziali. Le scene si susseguono velocemente. Il disordine viene alimentato dalla natura evanescente della bestia/preda «che ogni giorno ti elide», «che niente arresta» (*Lei*), «La bestia / che mentre la mente dirupa / frantumata, volante / o strisciante sguscia / e in sé s'intana» (*Lei*).

In perpetuo movimento essa compare e scompare, lasciando i cacciatori intravvedere solo veloci e inafferrabili ipostasi di lei:

> La preda mi passò in un lampo / davanti agli occhi. / Bionda. / Nera. / Senza lasciare orma. / Non ebbi nemmeno il tempo di spianare il fucile. (*Nel protiro*), In perpetua corsa. / Nessuno era mai riuscito / a osservarla vicina. (…) Nel sole s'erano visti lampi fuggenti. "Ha le corna!", /

[7] *"Era così bello parlare". Conversazioni radiofoniche con Giorgio Caproni*, Il Melangolo, Genova 2004, pp. 266-267.

qualcuno / aveva gridato. / Ed era / proprio quel baluginar di corna / (…) / a farne (…) *la sola preda degna*[8] (*Il flagello, I*), Appariva. / Fuggiva. (*Il Flagello, II*).

La messa in scena procede tra le apparizioni subitanee, sulla falsariga drammatica della caccia sfrenata, piena di «fuorvianti indicazioni di itinerario»[9] e, come visto, di frustranti comparse sensazionali, irresistibili perché negano l'oggetto del desiderio nell'attimo del suo afferrare: «La preda / – spara! – che infallibilmente / centrata, oltre il fumo / delle tue canne – oltre il grumo / dei lecci – vedrai scappar via / – celarsi – dentro la sua morte… / La preda che ogni volta svia / il piombo che la atterra, e svisa / ogni bersaglio…» (*Certezza*).

Contro la Bestia, l'uomo è solo. Come su un campo di battaglia, il fumo, il buio, i suoni accrescono la solitudine e il disorientamento: «Era sera. / Era buio. » (*La làmina*), «Quando il bosco s'abbuia. (…) / …È l'ora… / L'ora della Bestia…» (*L'ora*), «Spara! / Non cercare la mira. / Spara! Spara!! Spara!!!» (*L'ora*).

Cacciatore e preda s'immedesimano e siamo in una riscrittura del mito di Atteone, il cacciatore-cervo che venne sbranato dai suoi cani. La disintegrazione del corpo richiama la disintegrazione dell'identità che nel *Conte di Kevenhüller* si rispecchia nella disintegrazione del logos[10]. Identità e logos subiscono, qui, lo stesso trattamento della moltiplicazione, frantumazione e discontinuità.

Per quanto al Logos, al linguaggio, al discorso, è da subito evidente il modo discontinuo in cui Caproni costruisce trasponendo le parole sulla pagina. Le parole balenano sul foglio, lo martellano, cadono nel grande bianco che le circonda come in un abisso. *Un niente*:

Eccoli, gli amici…

Arrivano
a lentissimi passi…

Parlano fra loro…

[8] Corsivo dell'autore.

[9] Anna Dolfi, *La cosa perduta e la malinconia*, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2014, p. 112.

[10] Alessandro Baldacci, *L'inquietudine*, cit., p. 133.

Non parlano…

Si fermano, nel giorno incerto,
prima del ponte…

Riprendono
sottomonte l'andare…

Mi fanno un cenno…

Non hanno
un gesto…

…….

Ombre?...

Una volta presentati i *Personaggi* del *Libretto* «Alcuni Io. / Quasi mai io. / Altri Pronomi. / Nomi. / Parti secondarie: / le stesse del Discorso», Caproni comunica al lettore che una delle incarnazioni della Bestia è proprio il linguaggio[11]: «La preda / mansueta e atroce / (vivida!) che nelle ore / del profitto (nelle ore / di perdita) appare / (s'inselva) nella nostra voce.» (*La preda*), «Io solo, con un nodo in gola, / sapevo. È dietro la Parola.» (*Io solo*) e più avanti, in *Abendempfindung*: «Il luogo / è salvo dal fruscìo / della bestia in fuga, che sempre / – è detto – è nella parola» (*Di un luogo preciso, descritto per enumerazione*). La caccia è, quindi, anche una corsa dietro la Parola, la lotta viene portata contro la Parola inafferrabile, sfuggente: «L'ónoma non lascia orma. / È pura grammatica. / Bestia perciò senza forma. / Imprendibilmente erratica» (*L'ónoma*). Per Caproni, che va al fondo teoretico della questione, (la parola) è qualcosa che nega e distrugge: «Il nome avvicina alla morte? / No. Il nome è la morte»[12]. Caproni vorrebbe dare un nome alle proprie idee e alle cose e, in questo modo, controllarle, ma, al contempo, si sente impossibilitato di farlo per non distruggerle, essendo, quindi, condannato a vivere nell'inafferrabile. Caproni cerca la *non parola* che non distrugga la realtà[13].

Ritornando all'architettura della parola sulla pagina bianca, data la parsimonia e il minimalismo caproniani, come accennato, ogni singolo vocabolo viene investito con significato di notevole peso. Accanto agli altri è

---

11 *Ibid.*, p. 143.

12 Anna Marra, *Ironia. L'origine: le parole, le cose, il tempo* in *Parole chiave per un poeta*, a cura di L. Surdich e S. Verdino, Interlinea, Novara 2012, p. 121.

13 *Ibid.*, p. 122.

parte di un mosaico discontinuo, in bianco e nero, irregolare, spezzettato, con spazi bianchi sempre più arditi che fecero il gusto di molta critica caproniana: gli «spazi bianchi che invadono la pagina e spingono la parola in un angolo»[14], «orchestrazione a brandelli»[15], le poesie «affondano nello spazio, non hanno principio né fine, grandi buchi neri dividono le strofe, dividono le parole, traforano le parole, come se una mano d'aria avesse disegnato ogni lettera sul fondo del vuoto»[16]. La compattezza poematica è costantemente minata.

La mancata volontà di sintetizzare e la discontinuità si riscontrano, quindi, anche nella disposizione del testo sulla pagina, e non solamente nelle comparse e scomparse della Bestia e dei suoni che indicano la sua presenza: «Un fruscìo / d'anima in fuga» (*Supposizione*). Vi si aggiungono le figure intermittenti che appaiono e scompaiono nella luce incerta della sera, delle quali si tratterà più avanti.

Le parole chiave di questa *finzione* di Caproni, sulle quali il poeta ritorna ossessivamente sono: *preda, caccia, bestia, conte, spara, ombra, buio, sera* e la loro ricorrenza si trova alla base dell'intermittenza: la ripetizione, appunto, nei versi del *Conte* è spesso legata a un movimento circolare, come la stessa caccia, durante la quale la preda, ad esempio, gira su se stessa: «La preda che si morde la coda… / La preda / che in vortice si fa preda / di sé (…) La preda che si raggira / nel vacuo…» (*La preda*). I movimenti circolari, ripresi a tratti, rafforzano la natura impenetrabile, senza via di scampo, di questo mondo caproniano – la trappola labirinto di cui parlava Luigi Surdich – e hanno valenze esistenziali e universali. È un universo inquietante in cui l'uomo si arma e combatte – a volte con disperazione, altre volte con l'impressione di aver scorto un barlume di verità, quindi con speranza – contro la bestia, la preda, ossia il male, la parola, se stesso.

La caccia, raccontata dalle prime quattro parole chiave sopra nominate (*preda, caccia, conte, spara*) è anche una lotta tra l'io e tutte le ipostasi dell'identità e dell'alterità di cui sono responsabili gli ultimi tre tra i detti

14 Alessandro Baldacci, *L'inquietudine*, cit., p. 134.
15 *Ibid.*, p. 123
16 Pietro Citati, «Il cacciatore sogna spettri e fantasmi» in *Corriere della sera*, 25 luglio 1982, riportato in *Ibid.*, p. 130.

termini: *ombra*, *buio*, *sera*, ai quali si aggiunge *asparizione*. «[...] si assiste ad un corpo a corpo fra il cacciatore e se stesso, fra l'io e tutte le possibili forme dell'alterità che trovano nell'immagine della bestia la loro sintesi e la loro maschera»[17]. Caproni aveva già chiarito che stava cercando una verità che fosse valida per lui e per «tutti gli altri mézigues (o "me stessi") che formano il prossimo (l'Altro, diciamo pure), del quale io non sono che una delle tante cellule viventi»[18]. Il discorso caproniano sull'identità, sull'Io, anzi sugli Io, sui *mézigues*, uno dei più ricchi dell'esegesi caproniana[19] verrà trattato in questa sede per sottolineare il modo in cui esso s'innesta nella poetica dell'intermittenza.

Nel *Conte di Kevenhüller* e non solo, il tema dell'Io si incrocia con quello dell'Altro, dell'Assenza, della mancanza. L'io di Caproni, osserva acutamente Surdich, non è «un'isola», bensì un «arcipelago», un ente «decomposto, sfaldato»[20] costituito dai *Mézigues*, che sono «le prosopopee in cui l'Io, sfrattato dalla pienezza del Sé, tenterà di ricostruire la propria esistenza»[21]. Questi *io* sono le *asparizioni*: «Apparivano tutti / in trasparenza. / Tutti / in anima. / Tutti / nell'imprendibile essenza / dell'ombra. / (…) / Cercai / di contarli. / Il numero / si perdeva nel vuoto / come nel vento / il numero delle foglie. / Oh cari. / Oh odiosi.» (*Oh cari*). Ombre malcerte, le asparizioni contengono frammenti di io e di alterità. La loro natura evanescente e molteplice s'innesta nella poetica della discontinuità, dell'intermittente. Le figure compaiono e riappaiono a tratti:

> Con un balzo è sparito / (ero io, non lui) / nel fitto degli alberi bui (*Rinunzia*), L'ho scorto per un momento / appena, affacciato / – di furto – alla finestra (*Intarsio*), …È certo / che allora l'introvabile appare / nel suo scomparire… (*Passeggiata*), L'ho visto mentre scompariva, / a Norimberga, dove / mai mi sono trovato. (…) L'ho scorto per un momento / appena… (*Intarsio*), Filtravano. / Dalle crepe / del nulla, filtravano / nell'apparenza. (*Pasqua di Resurrezione*), È certo / che allora l'introvabile appare / nel suo

17 Alessandro Baldacci, *L'inquietudine*, cit., p. 141.

18 Giorgio Caproni, *La poesia* in Id., *La scatola nera*, prefazione di G. Raboni, Garzanti, Milano 1996, p. 37.

19 A modo di esempio si veda il bell'articolo di Irene Teodori, *Io*, in *Parole chiave*, cit., pp. 103-120.

20 Irene Teodori, *Io*, cit., p. 103.

21 *Ibid.*, p. 104.

> scomparire… (*Passeggiata*), I sassi / già bui… / Spariscono / nel medesimo istante / (un guizzo) dell'apparizione… (*Un niente*).

Le asparizioni sono ambigue da un punto di vista identitario e instabili da un punto di vista ontologico. La loro ricorrenza è una delle chiavi di lettura del *Conte*.

Se nel *Libretto* la discontinuità viene affidata ai movimenti della Bestia e ad accorgimenti grafici come la disposizione delle parole sulla pagina, in *La Musica* essa si fonda sulle scomparse e apparizioni repentine delle ipostasi dell'Io.

Nel *Libretto* esistono più fattori di continuità, tra i quali la presenza della preda, il dialogo con gli altri *io* cacciatori, la figura del Conte che ritorna in alcune riflessioni sulla caccia come interlocutore presente e assente al contempo:

> L'AVVISO del Conte fu accolto / quasi con frenesia. (*Pronto effetto*), (Il Conte / – al diavolo! – stravedeva?) (*Dispetto*), No, il Conte non stravedeva. / Anzi, aveva avuto fiuto, il Conte (*La frana*), Magari sotto i minuziosi fiori / raso terra. / Rossi. / Il Conte non lo sa (*Diceria*), Paura di che? / Della Bestia / che – secondo il Conte – infesta / la Campagna? (*Tra parentesi*).

Ne *La musica* e in *Abendempfindung* queste presenze che davano coerenza al testo ricorrono sempre meno, inoltre la dinamica della caccia rallenta e sfocia in ritmi pacati, post-apocalittici.

Se è lecito fare un'analogia: nella produzione cinematografica esiste una figura professionale responsabile della continuità, ovvero il segretario di edizione che, onnipresente sul set, annota tutte le indicazioni del regista, scatta fotografie su fotografie di vari momenti del film per assicurare la continuità narrativa, dei costumi, degli oggetti di scena e per evitare errori in fase di montaggio. È un factotum, lavora con chi riprende con la telecamera, con chi è responsabile delle luci e del suono, della sceneggiatura, del guardaroba ecc. Dopo *Il Libretto*, a partire da *La musica* sembra che Caproni abbia licenziato apposta il *segretario di edizione*: la figura del Conte scompare, la caccia si scompone e perde l'intensità, la Bestia si eclissa. Rimangono la ricerca compiuta dall'io e la moltiplicazione degli io. Il venir meno dell'*auctor* del quale parlava Surdich, è sempre più palpabile tra l'accendersi e lo spegnersi delle asparizioni.

Nella seconda sezione del *Conte*:

> gli incontri sono plurimi, ma sempre parziali, insoddisfacenti; nascono tutti sotto il segno della solitudine, dell'abbandono, dell'inadempienza. Il percorso si scompone in frantumi: personaggi, luoghi, tempi affiorano a spezzoni e si combinano avvicendandosi e scambiandosi con apparente illogicità. L'agguato di questi molteplici fantasmi è ormai abituale: i viaggi, gli spostamenti tendono all'oscurità, al deserto, al silenzio[22].

Una delle asparizioni è, dantescamente, l'uomo-ombra, ma anch'egli «è fumo / nel fumo – asparizione», quindi essenza eterea imprendibile e instabile alla quale non si può appoggiare nessuna «cadenza» ossia certezza: «Che cosa mai può acquistare cadenza, fra i simulacri / d'alberi (di cattedrali?), / se anche l'uomo ombra è fumo / nel fumo – asparizione?» (*Controcanto*).

Anche altrove il poeta nomina «ombre» le presenze–assenze; esse si muovono in spazi chiaroscuri, nell'«imbrunire», nel vapore dell'asfalto e dell'erba e «Spariscono / nel medesimo istante / (un guizzo) dell'apparizione…» (*Un niente*). Le asparizioni si mostrano in momenti e spazi di passaggio: «Si fermano, nel giorno incerto, / prima del ponte…» (*Un niente*), «(si perdono) nell'imbrunire…» (*Un niente*), escono «Dalle crepe / del nulla» (*Pasqua di Resurrezione*).

La seconda plaquette di *La musica* si intitola mozartianamente: *Abendempfingung, sentimento della sera*. A partire da questa sezione la discontinuità e il ritmo incalzante si attenuano in un andante crepuscolare che è preludio della partenza dell'io, del passaggio, della morte. I versi di *Altre cadenze* sono popolati di figure all'osteria, transfughi, chiamati «cari» come gli altri io, comparse varie come uno zingaro vecchio, uno scomparso, i trapassati e il trapassato che è un altro doppio un altro specchio dell'io: «Lo fisso / ancora (lui trasparente e quasi / di vetro), e il mio sguardo / – un ferro – mi si ritorce / contro. / Nel vuoto / del suo volto, afferro / me assente. / Inesistente.» (*Parata*). Sono tutte *personae* della ricerca caproniana che, attraverso l'alternarsi di apparizioni e scomparse, tendono a raggiungere un punto di equilibrio in cui si vede, si scorge, si potrebbe comprendere la verità: «È incerto / se – nell'attimo esatto / dell'arrivo, e senza / urto – avvio

---

[22] Adele Dei, *Giorgio Caproni*, Mursia, Milano 1992, p. 233.

e arresto / trovino (lucidamente) / un punto d'incidenza» (*Passeggiata*), un punto che mai può essere raggiunto.

La ricerca non ha soluzione. La sua trama si compone e si scompone in perpetuo. La tela frantumata spiega davanti agli occhi del lettore lo spettacolo tragico della condizione umana, dell'uomo che vive cieco, intrappolato, costretto all'azione, trascinato verso la violenza, nel ritmo infernale che annulla ogni possibile riposo o certezza.

Steven Connor parla in un capitolo intitolato *Postmodernism and literature*[23] di una «cultura delle interruzioni» facendo riferimento alla fruizione di un testo, soprattutto di un romanzo, da parte del pubblico. Afferma che la finzione (*fiction*) postmoderna tende a rispondere a queste interruzioni con strutture che si ramificano e non con strutture che oppongano resistenza a queste interruzioni. Nel *Conte* di Caproni mi pare che l'interruzione, l'intermittenza in quanto procedimento costruttivo delle ultime sillogi, sia portata allo stremo finché la struttura stessa del testo viene minata con un *auctor* agonizzante. In questo senso il *Conte* anticipa e prepara il pessimismo totale di *Res amissa* perché, come osservava Surdich, nella simulazione teatrale del *Conte di Kevenhüller* «l'*auctor* poteva supplire l'*agens*, mentre in *Res amissa* è l'*auctor* è venuto meno e nessuno lo può sostituire»[24].

Bibliografia

Testi dell'autore

Giorgio Caproni, *Tutte le poesie*, Garzanti, Milano 1991.

Giorgio Caproni, *La scatola nera*, prefazione di G. Raboni, Garzanti, Milano 1996.

"Era così bello parlare". Conversazioni radiofoniche con Giorgio Caproni, Il Melangolo, Genova 2004.

Critica letteraria

Alessandro Baldacci, *Giorgio Caproni: L'inquietudine in versi*, Franco Cesati, Firenze 2016.

Gian Luigi Beccaria, «Recensione» a Giorgio Caproni, *Tutte le poesie*, Garzanti, Milano 1983 in *L'Indice*, Torino 1984, n. 1, accessibile a https://caproni.wordpress.com/2011/06/06/beccaria-indice-1984/, consultato il 17.04.2020.

[23] Steve Connor, *Postmodernism and literature* in *The Cambridge Companion of Postmodernism*, Cambridge University Press, Cambridge 2004, pp. 62-81.

[24] Luigi Surdich, «*Paragrafi per* Res Amissa», *Omaggio a Caproni* in *Resine*, N.S., n. 47 (1991), p. 22.

Steve Connor, *Postmodernism and literature*, in *The Cambridge Companion of Postmodernism*, Cambridge University Press, Cambridge 2004, pp. 62-81.

Adele Dei, *Giorgio Caproni*, Mursia, Milano 1992.

Anna Dolfi, *La cosa perduta e la malinconia*, San Marco dei Giustiniani, Genova 2014.

Giorgio Manganelli, *La letteratura come menzogna*, Adelphi, Milano 1985.

Anna Marra, Ironia. *L'origine: le parole, le cose, il tempo*, in *Parole chiave per un poeta*, a cura di L. Surdich e S. Verdino, Interlinea, Novara 2012.

Luigi Surdich, *Giorgio Caproni: Un ritratto*, Costa & Nolan, Genova 1990.

Paolo Zublena, *Segnali di vuoto. La lingua dell'ultimo Caproni: opacità referenziale di anaforici e deittici*, in *Giorgio Caproni. La lingua, la morte*, Edizioni del Verri, Milano 2013.

Cancellazioni e perdite nelle riduzioni cinematografiche di due romanzi psicologici: *Il deserto dei tartari* e *La coscienza di Zeno*

Oana BOȘCA-MĂLIN
Università di Bucarest

Abstract. This paper chooses two Italian psychological novels – *Zeno's Conscience* by Italo Svevo and *The Tartar Steppe* by Dino Buzzati – as hypertexts and analyses their relation with the film adaptations in terms of screenplay and direction options, emphasizing characters, scenes or meanings that were eliminated or overlooked in the process of transposition. Its aim is to prove the necessity to proceed to movie transpositions not only to correct the old ones, but in order to offer new interpretations to novels that transcend their epoque and actually speak to us now.

Keywords: Italo Svevo, Dino Buzzati, film adaptation, intertextuality, adaptogenic text.

Con il termine proprio di trasposizione viene definito il meccanismo di interpretazione, traduzione e ri-codificazione trans-mediatica e trans-semiotica di un messaggio da un codice fatto di segni linguistici in un altro codice, fatto di segni visivi, auditivi e linguistici. La trasposizione suppone un paragone tra elementi uguali che usano linguaggi con sostanze diverse (immagine in movimento *vs*. parola). Le linee di coerenza testuale che consentono di mettere accanto un film e un libro, grazie alla somiglianza di alcuni elementi di contenuto sono i cosiddetti *isotopi*[1] definiti da Greimas

[1] Algirdas Julien Greimas, *Modelli semiologici*, a cura di P. Fabbri e G. Paioni, Argalia, Urbino 1967.

come categorie semantiche ridondanti che rendono possibile la lettura uniforme di una storia. Questi sono di tre tipi: tematici (questioni di sfondo), figurativi (le coordinate obiettive attraverso cui vengono rappresentati i temi e possono subire delle modifiche nella trasposizione, determinandone il grado di fedeltà) e patemici (la trasformazione caratteriale ed emotiva dei personaggi durante la storia). Ricostruendo una storia, il film ne modifica il senso e l'azione attraverso altri parametri di informazione e altri stimoli emotivi. Il termine di "riduzione", invece, riferito alla trasposizione cinematografica, viene usato spesse volte nel linguaggio comune senza preoccupazione per il suo connotato negativo; il titolo del presente intervento lo riporta in modo polemico, come si avrà modo di dettagliare in quanto segue.

Ovviamente, per dirla con Ricoeur[2], il passaggio dalla letteratura al cinema induce dei cambiamenti di tipo narrativo. Qualsiasi film aggiunge qualcosa all'ipotesto: l'identità diversa degli autori suppone ogni volta una diversa soggettività, il passaggio da un ambiente all'altro costringe a operare delle variazioni nell'organizzazione del discorso e le condizioni di ricezione dipendono dal contesto mediatico.

Cancellazione, omissione e perdita rappresentano tutte e tre delle diminuzioni, delle privazioni rispetto all'ipertesto. La perdita è una mancata reintegrazione, ovvero una diminuzione non controllata, un difetto, una mancanza di conformità che genera disagio, frustrazione; può avere anche il senso di spreco o di uso non conforme. L'omissione si riferisce a una cosa tralasciata, intenzionalmente o no; nel diritto penale l'omissione è considerata reato (mancato adempimento di un obbligo); nella religione è considerata peccato, quindi in entrambi i campi è ritenuta come risultato di un atto volontario; lo stesso nella paleografia, si riferisce ai segni critici usati nei manoscritti. Finalmente, la cancellazione definisce un atto volontario di eliminazione, annullamento, soppressione di elementi, un'estinzione; anche con senso di semplificazione. Le perdite sono diverse dalle cancellazioni, in quanto inconsapevoli, a differenza di queste ultime, che sono consapevoli.

---

[2] Andre Gadreault, *Dal letterario al filmico. Sistema del racconto*, prefazione di P. Ricoeur, Lindau, Torino 2000 (in orig. *Du littéraire au filmique, système du récit*, Préface de Paul Ricoeur, Lea presses de l'Université Laval, Méridiens Klinckieck, 1988).

Considererò le cancellazioni come segni di una responsabilità che il creatore del film si prende, di ritenere certi elementi privi d'importanza e quindi di eliminarli, e le perdite come un gesto trascurato di privare un'opera artistica di quelle cose la cui importanza, nel processo di trapasso dall'ipotesto all'ipertesto, non viene debitamente valutata.

Per quanto riguarda le trasposizioni, la scelta di due romanzi psicologici tali *La coscienza di Zeno* di Italo Svevo e *Il deserto dei Tartari* di Dino Buzzati non è casuale. Si tratta di due romanzi di introspezione, in cui gesti e scene sono importanti per definire e analizzare caratteri e ambienti e non per cogliere i parametri di un'evoluzione, in cui i personaggi non cambiano, in cui c'è una costante inettitudine, ovvero mancanza di aderenza volontaria alla propria vita. Tutto ciò in apparenza. Sono, inoltre, romanzi difficilmente cinematografici, con molti momenti di stasi, con molte scene in spazi interni, con dialoghi e soliloqui difficilmente adattabili per il cinema. Non a caso, le rese cinematografiche di questi due testi sono molto teatrali, come, d'altronde, avviene nel caso de *Gli indifferenti* di Moravia per il film dallo stesso titolo, diretto da Francesco Maselli (1964)[3].

Per *La coscienza di Zeno* verranno presi in discussione la versione tv del 1966, con la regia di Daniele D'Anza e la sceneggiatura di Tullio Kezisch (drammaturgo) e Daniele D'Anza e la versione tv del 1988, diretta da Sandro Bolchi, con una sceneggiatura firmata dallo stesso Tullio Kezisch insieme a Dante Guardamagna. Alla metà degli anni '60, il cinema italiano vede imperare lo "spaghetti western". 1966 è l'anno del terzo film della Trilogia del Dollaro di Sergio Leone, ma anche del *Blow-up* di Michelangelo Antonioni, oppure di *Uccellacci e uccellini* di Pasolini. Gli sceneggiati per la televisione si trovano in una fase di sperimentazione (la giovanissima Liliana Cavani crea insieme a Tullio Pinelli il soggetto e realizza il suo primo *Francesco D'Assisi*, Claudio Fino firma la regia di *Oblomov* tratto da Ivan Goncearov e adattato da Annamaria Famà) che a brevissimo tempo

[3] Altri romanzi psicologici italiani ridotti per il cinema: *Gli Indifferenti* di Franco Maselli (1964), *L'isola di Arturo* di Damiano Damiani (1962).

avrebbe portato a risultati di spicco tali *I fratelli Karamazov* di Dostojevskij (regia di Sandro Bolchi, sceneggiatura di Diego Fabbri, 1969), *Promessi sposi* di Manzoni (adattamento di Riccardo Bacchelli e Sandro Bolchi, regia di Sandro Bolchi, 1967) oppure *Il mondo di Pirandello* tratto da *Novelle per un anno* (sceneggiatura di Luigi Filippo D'Amico-Ottavio Spadaro, regia L.F. D'Amico, 1968).

D'Anza lavorava già per la televisione sin dalla fine degli anni '50. Era noto come creatore di sperimentali spettacoli tv, di musicals e commedie. Forse per questo viene scelto per questa prima variante de *La coscienza di Zeno*: per dare un tocco più comico, accessibile, ad un testo considerato ormai un classico ma non necessariamente digeribile per il grande pubblico, per una visione famigliare in prima serata. È questo il taglio che se ne vuol dare, a maggior ragione che lo sceneggiato è tratto dalla commedia di Tullio Kezich presentata al Teatro Stabile di Genova, diretta da Ivo Chiesa e Luigi Squarzina. I due sceneggiati sono stati realizzati in epoche diverse come approccio ma simili come livello di interesse per la letteratura come bacino di testi. La ragione dell'esistenza dei due sceneggiati si evincerà dal paragone tra di essi.

Sandro Bolchi, il regista della variante '88, soprannominato «il regista degli sceneggiati tv», era anche lui molto attivo come regista di sceneggiati RAI, dal 1956. Dopo vari titoli di spicco, alla fine dell'88 si decide di rifare *La coscienza di Zeno*, probabilmente proprio per darne un'interpretazione nuova, non più... leggera. Questa seconda variante arriva in un periodo in cui l'interesse per gli sceneggiati era ormai diminuito rispetto agli anni '60 e '70, quando avevano la precedenza le serie televisive su soggetti originali e preferibilmente gialli.

La prima domanda che sorge all'attenzione dello studioso è come si spiega la scelta di uno sceneggiato televisivo per questa trasposizione letteraria. *La Coscienza di Zeno* è un romanzo ampio, la cui trama si costruisce non in base a un criterio cronologico o di necessità, bensì in base a temi sovraordinati. E questa struttura, fondamentale per l'identità dell'opera sveviana, andava conservata. È un romanzo ampio non in quanto alla complessità di piani narrativi, di personaggi, di eventi, ecc., ma in quanto

agli elementi definitori che "dettagli" non possono essere chiamati e che non vanno persi. Inoltre, siccome non si tratta di un romanzo di fatti, bensì di relazioni tra i personaggi, non ha bisogno di ampi spazi, di vaste scenografie o di tante comparse. Lo sceneggiato TV è – o lo era, fino agli anni 2000 – più economico, perché usa un numero limitato di sets per gli esterni, viene girato per lo più in teatri di posa classici e in interni, adopera meno comparse, ecc.; è educativo in quanto presenta a un pubblico largo e variegato le grandi opere della narrativa e ha anche un raggio di ricezione più ampio. D'altra parte, per il fatto di dover mantenere l'attenzione del pubblico da una puntata all'altra, esso tende a usare anche un numero più ridotto di personaggi, rispetto ai film, e ad adoperare delle linee di coerenza tipo ritornello. Finalmente, gli sceneggiati tv avevano tradizionalmente un carattere più teatrale rispetto al grande sviluppo di forze (scene ampie, esterni, campi larghi) delle pellicole per il grande schermo.

Nel caso de *La coscienza di Zeno,* lo sceneggiato del '66 ha tre puntate, mentre quello dell'88 ne ha solo 2: essendo più breve, è più essenzializzato e si propone di essere più comprensivo, sebbene in realtà riesca più ellittico. Il primo si trova a metà strada fra teatro e film: non esiste profondità di campo, il suono è in presa diretta, non esistono riprese in ambienti esterni, non usa le comparse; è quasi un teatro di televisione, con un montaggio più elaborato e la registrazione non continuata. I passaggi tra il presente (del racconto) e il passato (della memoria) vengono fatti con espedienti come i cambi di luce, l'immagine sfocata, annebbiata con filtri semplici per le lenti. Gli episodi e le scene significative sono riprese quasi tutte o per lo meno sintetizzate in un racconto che Zeno fa al Dottor S. La presenza di quest'ultimo come interlocutore è suggerita spesso in off set, come testimone muto.

I titoli di inizio del secondo sceneggiato sono molto simili a quelli della prima variante: in un esterno invernale, Zeno passeggia per la città, fino in riva al mare, sul promontorio; con la differenza che qui si tratta di un vero esterno, mentre nello sceneggiato del '66 il promontorio altro non era che un dipinto proiettato su uno schermo, nella perfetta tradizione degli sfondi teatrali.



(titoli iniziali dello sceneggiato del 1966 – foto OBM)



(titoli iniziali dello sceneggiato del 1988 – foto OBM[4])

Nello sceneggiato dell'88, che conta soltanto due puntate, molte cose sono scontate, ma senza essere riprese: il distacco da Carla, l'affare che porta al quasi fallimento di Guido, la proposta di Zeno di sostenerlo, la discussione tra le sorelle Malfenti dopo la morte di Guido, ecc. Vi sono, inoltre, meno scene che hanno Augusta come interlocutrice di Zeno. Tuttavia, la trasposizione cinematografica riporta anche episodi del libro che nel primo sceneggiato erano stati tralasciati perché magari considerati marginali e vi sono degli altri a cui il regista concede più attenzione rispetto alla prima variante. Per esempio, il passo del matrimonio viene trattato con una cura particolare. Infatti, la scena sorprende ironicamente la tensione dei personaggi: il ritardo in chiesa fa correre sposi e familiari, tutto si svolge come se fosse girato in *fast forward*, ottenendo uno dei pochi effetti comici del film e che, naturalmente, nel libro non esiste come tale. Oppure la lunga scena in cui Zeno attende al funerale sbagliato, o quella del parco quando Carla incontra Ada. Nella variante 1966 manca del tutto il racconto del ricovero nella clinica psichiatrica per la cura contro il fumo e della gelosia

[4] Tutti i fotogrammi citati sono colti da chi firma il presente elaborato.

per la moglie. I dialoghi sono molto simili a quelli della variante '66, in certi passi quasi uguali. Alcune scene sono identiche, come per esempio l'esibizione di canto di Carla, quando viene presentata a Zeno.

Interessante è il fatto che nella seconda trasposizione sono presenti perfino i sogni di Zeno, come quello in cui si immagina di possedere una donna in una cannibalesca orgia gastronomica. La scena è surrealistica. Il sogno è sadico, incongruo con la personalità schiva di Zeno, uno scatto di violenza, uno sfogo di una deviazione psicotica di cui egli, in realtà, non è afflitto. La donna gli appare sul vassoio, ma lui neanche se ne nutre: la sfracella, la sbrana, la distrugge e ne gode. Il riferimento può essere un accenno fatto nel libro a una donna sconosciuta, formosa, seduta in poltrona, la cui visione appare nel capitolo «Psico-analisi»: «Ed il bambino sognava di possedere quella donna, ma nel modo più strano: era sicuro di poter mangiarne dei pezzettini al vertice e alla base»[5]. Potrebbe trattarsi qui di una concessione al gusto per le scene surrealistiche manifestato nel cinema italiano soprattutto nella seconda metà degli anni '70, e basti accennare qui a film come *Il Casanova* di Federico Fellini o *Todo modo* di Elio Petri, entrambi, d'altronde, con ipertesti letterari[6].

Un altro brano su cui vale la pena di soffermarsi è quello dello schiaffo che il padre dà a Zeno, in punto di morte. In entrambe le varianti lo schiaffo è esplicito e compiuto con fermezza. Mentre nel romanzo è un gesto di correzione fisica appena accennato, piuttosto un tentativo che un atto compiuto, che in seguito tormenterà il protagonista con il dubbio di un giudizio mai espresso, con l'ombra di una punizione che sente di meritarsi, con il dolore di un commiato mancato tra padre e figlio, con la ferita di un amore mai doppiato di orgoglio ma lacerato da rimproveri, nei film, invece, è una punizione certa e netta, una destituzione, un inequivocabile licenziamento del padre nei confronti del figlio. Lo Zeno dei film *sa* di essere stato valutato e considerato inadeguato e si porta questo giudizio come una fatalità e non come un'interrogazione tormentosa.

---

[5] Italo Svevo, *La coscienza di Zeno,* a cura di M. Lunetta, Newton-Grandi Tascabili, II ed., 1993, p. 329.

[6] *Il Casanova* di Federico Fellini è liberamente tratto da *Storia della mia vita* di Giacomo Casanova, mentre *Todo modo* di Elio Petri è basato sull'omonimo romanzo di Leonardo Sciascia.

Nel libro non si può parlare di una vera e propria evoluzione o formazione del suo protagonista: Zeno non cambia la sua indole né i suoi atteggiamenti, non si fa forgiare dall'accumulo di esperienze o dall'incontro con gli altri personaggi, ma resta fondamentalmente un inetto, un inadeguato rispetto a un modello di virilità, di energia e di eroismo collaudato nella società e ugualmente nella letteratura anteriore. Quella che si modifica è da una parte la società – e in questo senso il romanzo ha una componente sociale molto sensibile – e d'altra parte la percezione. La percezione di Zeno nei confronti della realtà circostante e delle persone, che arrivano a inibirlo sempre di meno, man mano che la propria inadeguatezza viene ridimensionata; e nella stessa misura, la percezione degli altri personaggi nei suoi confronti, come corollario delle loro proprie trasformazioni, nonché di quella della realtà circostante. Infatti, in un contesto storico e socio-economico che cambia le sue coordinate con l'avvicinamento della Grande Guerra, anche il nostro Zeno sembra diverso, appare più sicuro di sé, acquista un certo successo negli affari e anche come padre di famiglia. L'unica vera trasformazione gliela apporta la vecchiaia, che reca con sé la rimozione di qualsiasi elemento inibitorio, di qualsiasi autocensura nei rapporti familiari e sociali; è perciò che il Zeno della voce narrante è distaccato, ironico e autoironico, cinico, persino cattivo e si permette di dar sfogo al suo rancore accumulato nel tempo: insomma, è sincero rispetto alla sua persona presente. E da questo punto di vista, di nuovo, il primo sceneggiato è più fedele, perché sorprende la differenza di età tra lo Zeno dei ricordi e quello del presente, mentre quello dell'88 lo riprende perennemente anziano, senile (in senso sveviano) sin da giovane. Qui Zeno giovane è, deliberatamente, già maturo, come se non fosse mai stato diverso, mentre nella variante del '66 era truccato per fare la differenza tra l'età giovane, quella adulta e quella anziana, anche per facilitare l'orientamento cronologico del pubblico spettatore tra i diversi ricordi. Nel libro, la crisi della Grande Guerra lo coglie rasserenato, in un certo senso, ma questo soprattutto in rapporto a se stesso: senza essere contento perché la contentezza non è un'opzione per un inetto, Cosini è appagato: più disposto a perdonarsi e ad accettarsi, a rinunciare a sensi di colpa, come quello che

deriva dal vizio di fumare. Nel libro Zeno non è un vincitore perché non si considera come tale e resta un osservatore distaccato della propria persona, mentre nei film, invece, sì.

Per quanto riguarda la scena finale, quella della celebre riflessione apocalittica, nella variante televisiva del 1966 questa si svolge nella caffetteria attigua alla Borsa, dove Zeno pronuncia il suo monologo di fronte a persone rimaste a continuare i commerci e a dare una parvenza di vita alla città, mentre la guerra si sta apprestando. Cosini è ora una voce di riguardo, ascoltata e riverita, è il nuovo Giovanni Malfenti con tanto di collare di visone. Nella variante dell'88, Zeno recita il suo monologo finale inizialmente in un ristorante quasi vuoto, avendo come unico pubblico un altro anziano signore, per poi spostarsi sul molo che si affaccia sul mare, cosparso di militari e di cannoni, fermi, come manichini. In questa variante, quindi, Zeno emerge perché tutto intorno a lui è deserto, la città è abbandonata, la guerra è ormai lì e il pubblico muto e rigido rende il soliloquio ancora più malinconico, teatrale e inquietante.

La consapevolezza di sé, della propria identità e dei propri rapporti con il mondo esterno (ovvero la coscienza) spesse volte porta a raffinare l'ironia usata o come strumento di difesa-offesa, o come espressione delle disillusioni di cui si è vittime. Serve per questo, prima di tutto, avere la capacità di osservare e situarsi in un punto che permetta l'osservazione di se stessi e della realtà circostante: serve, cioè, l'obiettività, il distacco, il disincanto. Nel testo di Svevo l'ironia e soprattutto l'autoironia sono delle costanti fondamentali nel percorso di conoscenza interna ed esterna. L'umorismo, d'altra parte, nelle sue varie manifestazioni, è anch'esso una forma di distacco e di autoprotezione, soprattutto quando l'io narrante usa, per guardare l'ambiente o gli altri personaggi, un filtro capace di cogliere il risibile. Il senso dell'umorismo di Zeno è, naturalmente, quello di Svevo.

A differenza dello sceneggiato del 1966, il secondo ha generalmente i toni più smorzati, più malinconici e anche meno umoristici. Se il primo può essere definito come una commedia, il secondo è ben lungi dall'esserlo: non è allusivo, non fa uso di contrasti palesi, mancano gli accessi di rabbia e gli sbalzi di umore dei personaggi, sono assenti gli atteggiamenti ridicoli o spropositati, le battute maliziose, gli affetti forti, ecc. In questa seconda variante, è l'ironia il tratto definitorio: un'ironia mesta, profondamente

malinconica, poiché la presa di coscienza è triste, l'analisi è disperata, l'inetto di successo è avvilito, il che ribalta il messaggio del libro. Tutto sommato, la riduzione TV dell'88 è più cupa, molto meno congrua con il libro, rispetto a quella del '66 – la quale, però, è molto teatrale e punta troppo sulla comicità. Il pregio di questi film – ambedue basati sulla sceneggiatura di Tullio Kesisch, vale la pena ribadirlo – sta nel cogliere i dettagli, le espressioni, e di trasporre nei dialoghi gli elementi significativi: smanie che diventano leitmotiv, battute che definiscono personaggi, battute sentenziose nei confronti di Zeno oppure di Zeno riferite a se stesso, per lo più. Eppure vi sono in entrambe queste proposte artistiche delle cancellazioni e perdite.

Una delle mancanze delle trasposizioni è quel dialogo diretto con il lettore, segno di marcata modernità nel libro, come per esempio: «Io non trovo neppure la via di avvisare te, che vivi ora la tua, dell'importanza di ricordarla a vantaggio della tua intelligenza e della tua salute»[7].

Due sono i personaggi cancellati, inesistenti nelle riduzioni TV: il fratello di Zeno – personaggio che nel libro è una presenza non particolarmente significativa – e Olivi, il partner nell'impresa, che il padre di Zeno aveva nominato come tutore legale del figlio. Quest'ultimo, nel libro è una presenza attiva e suggestiva, anche se i dialoghi diretti tra i due sono rari. Uno degli episodi di confronto diretto, assente nei film, e quello sull'opportunità di rischiare in borsa. Il passo è suggestivo, nel libro: la lite tra i due è insanabile e, per precauzione e in base alle esperienze passate, sia il suocero che la moglie stanno a favore di Olivi.

Più che una perdita, la questione linguistica, invece, è una riduzione. Nella variante del '66 non viene neanche considerata, mentre in quella dell'88 due degli inservienti parlano in dialetto triestino; solo questo, come per far notare con condiscendenza che è la parlata delle classi subalterne. Il regista sorprende, quindi, la questione del dialetto, associandolo però alle classi subalterne, in un periodo in cui, soprattutto grazie alla televisione, si stava compiendo l'unificazione linguistica della Penisola. Svevo invece, nel capitolo sulla «Psico-analisi», tratta seriamente tale questione, per lui fondamentale:

> Egli non studiò che la medicina e perciò ignora che cosa significhi scrivere in italiano per noi che parliamo e non sappiamo scrivere il dialetto. Con ogni nostra parola toscana noi mentiamo! Se egli sapesse

[7] Italo Svevo, *La coscienza*, cit., pp. 38-39.

> come raccontiamo con predilezione tutte le cose per le quali abbiamo pronta la frase ed evitiamo quelle che ci obbligherebbero di ricorrere al vocabolario! È proprio così che scegliamo dalla nostra vita gli episodi da notarsi. Si capisce come la nostra vita avrebbe tutt'altro aspetto se fosse detta nel nostro dialetto[8].

La lingua italiana, quindi, non permette la spontaneità, impone un filtro di autocontrollo che significa artificiosità, finzione; nei film, questa connotazione è assente.

Un altro punto sensibile che viene tralasciato nelle trasposizioni è il rapporto conflittuale con Dottor S. Nel libro, l'astio e l'antipatia di Zeno nei confronti del medico sono evidenti. Nelle riduzioni TV l'atteggiamento del protagonista è di sottomissione e, al massimo, di soddisfazione e riscatto dopo la partenza di S; questo nella variante del '66. Nel romanzo è fondamentale la critica al metodo della psicoanalisi e il distacco critico da Dottor S, per il quale la guarigione suppone semplicemente accettare la diagnosi prefabbricata e appioppata dal medico, secondo le ricette della psicoanalisi, applicate come la regola del letto di Procuste. Significativo in questo senso è il brano sveviano: «Dimostravo così anche di aver capito perfettamente la malattia che il dottore esigeva da me»[9]. Si sa che Svevo critica la psicoanalisi, per la sua presunzione «che gli permette di aggruppare tutti i fenomeni di questo mondo intorno alla sua grande teoria», per la mancanza di sincerità nei rapporti tra analista e paziente, per il metodo induttivo che usa, ecc. Nel romanzo, il dottor S è piuttosto ridicolizzato, in quanto usa la scienza come dogma e come depositaria della verità; e nell'usarla come un'ideologia, viene puntualmente bacchettato da Zeno. Nei film, il personaggio è diverso nelle due varianti: nella variante del '66, il dottor S è provocatorio e invece, in quella dell'88 è più accusatore, più prepotente. Non accetta l'imprevedibilità propria del reale, non accetta l'ambiguità, vuole escludere la parzialità della memoria e, soprattutto, la mancanza di intenzionalità di Zeno. Inoltre, l'autoflagellazione, più evidente nel libro che nei film, dove l'accusatore è il medico, è un gesto di autodifesa: per non lasciare che altri lo flagellino.

---

[8] *Ibid.*, p. 325. Si veda per questo anche la lettera di Svevo all'amico Enrico Rocca 11 ott. 1927.

[9] *Ibid.*, p. 330.

Svevo dedica ad Ada un capitolo fondamentale, «La storia di un amore», sulle cui sfumature è superfluo soffermarsi perché la materia è ben nota. In nessuna delle varianti per la TV Zeno esce mortificato dal rifiuto del suo amore per la donna; dispiaciuto, sì, ma non con quel senso di inadeguatezza, di fallimento che poi lo avrebbe perseguitato. Nel libro il fallimento nell'amore per la maggiore delle sorelle Malfenti diventa per Zeno-personaggio una macchia duratura, una colpa da espiare, mentre nei film è solo un episodio transitorio, che non lascia tracce indelebili. Ed è significativo il fatto che, in nessuno degli sceneggiati tv, viene conservato l'incontro o il riferimento a lei anziana e malata, che nel libro è importante perché è tra le più importanti rivalse di Zeno.

Qualche parola sulla fine della narrazione. La ricaduta nel presente avviene con la fine della cura, con la partenza del Dottor S. quando la guerra minaccia la città. E il presente si presenta come «una combinazione di tragedia e grottesco, di tristezza e di riso»[10]. Ma quello che è significativo, nel libro e nelle varianti tv, è che Zeno aderisce meglio al presente: nella crisi generale, lontano dalla famiglia e dai ritmi di vita di prima, privo di prevedibilità materiale, egli trova l'equilibrio. Quello che, però, è diverso nel libro, rispetto alle riduzioni tv, è l'approccio del personaggio alla conflagrazione. Nel libro la guerra è confusa, alienante, rattristante, fonte di sconvolgimento della vita, fonte di grandi cambiamenti, di separazioni. Zeno si sacrifica e resta a Trieste, mandando la famiglia al sicuro a Torino, non per comprare e vendere, ma per custodire i magazzini, mentre i dipendenti sono già andati via. Nei film, invece, è considerata come una strana opportunità di essere liberi, di godere del proprio cinismo, di non sentire oppressioni di nessun genere, che prima rendevano Zeno malato; di poter godere delle proprie smanie; di fare commercio. Zeno diventa quasi una specie di Rhett Buttler, un uomo d'affari cinico che sembra saper approfittare della guerra per diventar ancora più ricco, per godere della propria solitudine, per essere un «patriarca della Borsa», nel deserto che si stende intorno a lui.

Finalmente, la visione catastrofica, apocalittica, non manca in nessuna delle varianti, è il clou finale: alla sostanza terrificante Svevo aggiunge un tono comico, ludico, che le conferisce lucidità e in un certo senso serenità.

---

[10] Cfr. Mario Lunetta, *Introduzione a Italo Svevo* in Italo Svevo, *La coscienza*, cit., p. 33.

Nei film, naturalmente, l'immagine di primo piano e di gros-plan aumentano il senso premonitorio, con un ammiccamento allo spettatore.

Uno dei temi più accattivanti del libro è quello dell'io narrante come creatore, come scrittore. Conoscendo, «masticando» la psicoanalisi e soprattutto applicando la psicologia sul dottor S, Zeno fa un lavoro induttivo e grazie a questo gioco, in realtà, Svevo arriva a spiegare al lettore il lavoro creativo: cioè Zeno parte dalle immagini che sa di dover crearsi per ricordi che non ha, ma che si induce, con le dovute emozioni che finge. Si induce, cioè, delle memorie, delle immagini finte e arriva a mimare ricordi non veri, e quindi a creare: «A forza di correr dietro a quelle immagini, io le raggiunsi. Ora so di averle inventate. Ma inventare è una creazione, non già una menzogna»[11]. Ovvero, lo scopo ultimo, che Zeno/Svevo raggiunge, è diverso da quello che si era riproposto nel cominciare la cura, ma è migliore. Come la storia della vita del personaggio, che lo porta attraverso errori successivi fino alla vittoria e alla rivalsa su tutti, anche lo scrittore vuole proporre il suo arrivo alla soglia della scrittura attraverso scelte sbagliate che non erano nemmeno sue. E continua: «In verità noi non avevamo più che dei segni grafici, degli scheletri d'immagini». Un passo che evoca per forza quel «Nomina nuda tenemus» de *Il nome della rosa* di Eco – un'evocazione a più di mezzo secolo di distanza, ma sempre attinente all'epoca post-Auerbach. Che si possa considerare con questo Svevo come un postmoderno *avant la lettre*? Forse è un'idea troppo avventata, ma un critico del modernismo – quello, sì.

Per concludere l'elenco delle perdite, nelle riduzioni TV manca il rapporto fra terapia analitica e invenzione, tutto consolidato nell'ultimo capitolo – d'altronde, il più difficile da ridurre e tradurre in immagini. Il rapporto tra menzogna e creazione è ridotto negli sceneggiati a quello tra menzogna e analisi, perdendo, quindi, tutta quella componente di creatività che rendeva Zeno Cosini uno degli anti-eroi più affascinanti della narrativa italiana del Novecento.

Soffermiamoci ora su *Il Deserto dei tartari*, film di Valerio Zurlini del 1976. Il regista e lo sceneggiatore André-Georges Brunelin hanno sentito il

---

[11] *Ibid.*, p. 326.

bisogno di apportare delle aggiunte rispetto al libro, per rendere il plot più dinamico e i conflitti più serrati e drammatici e per dare veridicità. Le difficoltà narrative che registi come Antonioni o Miklós Jancsó non erano riusciti a sormontare nei loro tentativi falliti di adattare per il cinema il romanzo di Buzzati, Zurlini le affronta in un film che avrà la fortuna di nascere grazie alla caparbietà di Jacques Perin e alla felice scoperta della fortezza iraniana come setting. Infatti, la scelta della cittadella di Arg-e Bam[12], situata nella provincia di Kerman (SE dell'Iran, al confine con l'Afganistan), per fare le veci della Fortezza Bastiano (sic!), risulta molto buzzatiana, in quanto circondata dal deserto e stranamente atemporale.

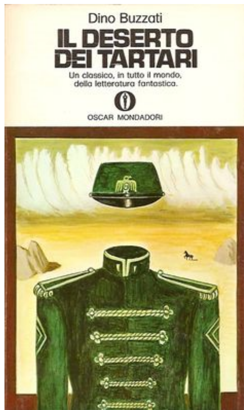


Innanzitutto, le coordinate spazio-temporali vengono definite, cancellando così quella vaghezza, quel carattere indistinto e perciò inquietante per il rischio di immediatezza o di perpetuità che è invece il marchio specifico della narrativa buzzatiana. Purtroppo il cinema lavora così, con immagini che devono essere precise e con contesti reperibili, dando la risposta alla necessità di collocare l'azione nel tempo e possibilmente nello spazio. Questo laddove, invece, il carattere fantastico o SF non è esplicito. Per cui Zurlini opta per l'esercito dell'Impero asburgico, in un tutt'altro che vago inizio del Novecento, prima della Grande Guerra. D'altronde, la prima battuta del film appartiene alla madre narrante: «Lunedì, 12 agosto 1907»: come se fosse una tenzone con l'autore del libro, un gesto forte di appropriazione della narrazione da parte del regista. Alla collocazione spazio-temporale nell'Impero asburgico si aggiungono: vessilli, uniformi,

12 Prima del terremoto del 2003 era la più grande costruzione di adobe (impasto di sabbia, argilla e paglia, essiccata al sole) al mondo. Costruita prima del 500 a.C. sulla via della seta, rimasta in uso fino al 1850.

antroponimi resi più internazionali, rispetto a quelli prettamente italiani del libro, per creare l'idea di appartenere ai diversi gruppi etnici che formano l'Impero: sicché il maggiore Matti diventa Mattis, il capitano Ortiz diventa Hortiz, il tenente Angustina – tenente-conte Von Hamerling, il tenente-colonnello Nicolosi – Nathanson, il soldato Lazzari – Lazare.

Inoltre, alcuni ambienti vengono arricchiti come importanza e come struttura. Nel proemio la presentazione della casa, per esempio, con l'eccesso di suppellettili, monili, foto, quasi crepuscolare, è significativa se messa in opposizione con l'austerità della cittadella che verrà poi svelata. Questa parte è un'aggiunta del tutto apprezzabile, in quanto riesce a creare un contrasto tra i due mondi e dà anche un tocco di identità del personaggio. La madre, poi, come voce narrante in questa specie di proemio, è un elemento importante nel film, assente nel libro. Il manichino – topos surrealistico – su cui sta poggiata l'uniforme di Drogo riporta al disegno fatto da Buzzati stesso per l'edizione del 1973 del libro, dove il protagonista ripreso in primo piano, sovrastante il deserto, veniva ripreso privo di volto e definito dall'uniforme militare per alludere all'uniformazione, a quello svuotamento di individualità che il mondo militare suppone e che ricorre nell'opera di Buzzati. E non sarà privo d'interesse notare che lo stesso manichino che all'inizio del film regge l'uniforme del giovane ufficiale verrà ripreso poi a metà della pellicola, per suggerire che ormai l'uniforme ha aderito a Drogo, che la sua persona è definita dall'uniforme e che il manichino è diventato quindi inutile.







Indimenticabile poi la città deserta, addormentata, assente all'addio, che si chiude in sé, consonante con il nuovo mondo in cui Drogo sta per

entrare. Il commiato dall'amico è anche questo diverso dal libro, diventando un elemento di passaggio, come se l'amico stesso fosse, alla sua insaputa, una specie di traghettatore di anime da un mondo all'altro. L'ultima battuta di questo acquista un ruolo ambiguo: per chi fa soltanto l'esperienza di vedere il film, diventa semplicemente antifrastica, mentre è solo nella lettura del libro che si dimostra di essere premonitoria: infatti, l'amico dichiara di invidiare Drogo perché «Tra tutti noi, sarai tu quello che avrà avuto l'avventura più bella». D'altra parte, con questa battuta del film il discorso profondo si colloca in un mondo dei ragazzi-maschi il quale, anche prima di essere quello militare, è un mondo in cui conta come nei giochi chi, alla fine, avrà avuto la migliore avventura, le più eroiche cose da raccontare. Il mondo come gioco, quindi, e non soltanto il mondo come gabbia dell'individualità.

Il tocco personale del regista Valerio Zurlini e dello sceneggiatore André-Georges Brunelin si manifesta anche nell'aggiunta di scene rispetto all'ipertesto. Si tratta di conflittualità tra i personaggi rese più esplicite, di scene con un carico aumentato di drammaticità, di passi che vedono la presenza corale del corpo di esercito (manovre, esercitazioni, feste, rivolte mute), di frammenti di quotidianità nella vita della fortezza – tutto ciò nell'intento di conferire un tocco in più di dinamicità e colore a una narrazione che, ciò nonostante, non viene meno all'atmosfera tipica per lo stile di Buzzati, ovvero a quel misto di monotonia, attesa dell'elemento sconosciuto, tensione e ripensamento. L'ammutinamento muto dei compagni di plotone di Lazare contro il maggiore Mattis, la preghiera del Venerdì Santo con la visita del generale, il suicidio del colonnello Ortiz, la caccia al cinghiale sono altrettanti esempi di questo genere.

Per quanto riguarda i personaggi, poi, nell'adattamento per il cinema vengono contratti Monti e Matti in un unico ufficiale superiore Mattis, che viene caricato di tratti dell'antagonista in conflitto un po' con tutti. Il maresciallo Tronk, poi, mirabile costruzione buzzatiana che sembra il lare della fortezza, il vero personaggio fantastico che non invecchia mai e che è il genuino custode delle regole e dei costumi, al di là delle gerarchie e delle età in successione, acquista nel film anche una componente maligna in quanto è quello che priva Drogo della soddisfazione di sparare il cannone per avvertire l'avvistamento del nemico. Vi è, d'altronde, nel film,

un'intenzionalità nelle relazioni degli uni con gli altri, un'ostilità gelosa che sovrasta alle gerarchie e alla ragione, che risiede piuttosto in quell'ambizione egoista e accanita propria dei bambini in gara fino all'ultimo pelo; i giochi dei bambini, non dimentichiamocelo, sono pur sempre seri. Infatti, verso la fine, al Drogo del film cominciano a precludersi le vie della redenzione, della gloria, della partecipazione alla guerra, e gli si impedisce perfino l'opportunità di vedere i nemici ormai arrivati, perché sviene davanti alla merlatura, sull'erta della fortezza. Nel libro, invece, l'allontanamento dell'ufficiale in seconda è come una fatalità, semmai con un tocco di cattiveria egoista da parte dell'antico amico Simeoni, ora ufficiale superiore e suprema autorità a Bastiano.

D'altra parte, la pellicola enfatizza, grazie anche alla musica di Ennio Moricone, l'umanità repressa, la censura dei sentimenti a fior di labbra, nell'intensità dello sguardo, nella costrizione della mascella o nella stretta di mano che è il massimo di comunicazione spirituale e affettiva concessa dalla divisa militare e dalle regole di condotta. Laddove Buzzati punta sugli stereotipi della quotidianità, sull'assuefazione alla monotonia, sull'annientamento sofferente dell'identità sotto la divisa uniforme, Zurlini enfatizza invece l'umanità, in tutta la sua diversità caratteriale, di background culturale e sociale, ecc.

La coppia sceneggiatore / regista opta tuttavia anche per la netta cancellazione di alcuni elementi presenti nel romanzo. Al primo ritorno dell'ufficiale Drogo in città, per esempio, tutto il confronto con quel mondo estraneo, compreso l'antico amore, è rimosso, come se fosse superfluo, mentre invece per la trasformazione psicologica del personaggio questo passo è importante perché porta un ultimo tormento e un'ultima opportunità, mancata, di sottrarsi al mondo della Fortezza. La scena dell'alienazione dal mondo civile, non-militare, è ridotta nel film all'estraneità della stanza di Drogo. Un altro passo suggestivo nel libro è quello del rientro alla Fortezza dopo una licenza, a circa 15 anni dalla presa del servizio, quando Giovanni incontra un giovane ufficiale con cui ripete la stessa scena dell'incontro iniziatico che lui aveva avuto, da giovane, con il capitano Ortiz; solo che adesso è Drogo che fa da guida e passa la staffetta alla generazione successiva. Il brano è stato cancellato nel film, apportando, a mio avviso, una menomazione alla carica metaforica e alla visione di Buzzati.

Considerato dalla critica una delle riduzioni cinematografiche migliori in quanto più fedeli ai testi della narrativa italiana, il film di Valerio Zurlini offre, a un'analisi più accurata, un'interpretazione ben lungi dal poter essere definita fedele al senso del testo letterario. La pellicola si concentra sul mondo militare come un universo concentrazionario, come gabbia con regole, molle e speranze diverse da quelle del mondo esterno, laddove il libro di Buzzati punta molto sulla posizione dell'individuo in questo micro-universo. Il film è molto più corale del libro. Semmai, Zurlini cerca di tracciare il profilo del protagonista creando un inizio, una cornice del tutto nuova, inserendo la figura della madre, l'interno dettagliato della casa paterna, l'addio dalla donna amata.

Il Drogo di Buzzati non riesce ad essere allegro, a capacitarsi di trovare gioia nella nuova avventura. Il Drogo di Zurlini, invece, è allegro o per lo meno curioso e ansioso, grazie anche al tocco di Jaques Perrin. Il Drogo di Buzzati è malinconico, con lo sguardo indietro, alla città che lascia e al mondo che li si chiude alle spalle; quello di Zurlini è più confidente, guarda in avanti, al mondo che gli si apre; è molto più sereno dell'altro: più ingenuo. Sereno al risveglio della mattinata prima di partire, sereno anche all'arrivo alla fortezza, mentre il Drogo del libro ha il pensiero di tornare alla città, alla vita di prima, alle abitudini, è pieno di ripensamenti e di rimpianti. Laddove il protagonista di Buzzati analizza e rimorde su ogni decisione che non prende o che, peggio ancora, viene presa per conto suo, quello di Zurlini è una vittima sconcertata della fatalità.

Nel testo di Buzzati, tutti i soldati sono in impaziente, ossessiva ma non riconosciuta (come se ne vergognassero o non volessero condividerla) attesa del nemico, del confronto, dell'occasione per farsi valere. Quello che vivono, che li persuade a reggere, è «un presentimento, o forse una speranza»[13] conservata con gelosia; loro evitano addirittura di pronunciare il nome dei tartari, come per scaramanzia, per paura del malaugurio, che qui significherebbe, in modo paradossale, l'inesistenza dell'ambita minaccia. Il tenente colonnello Nathanson, per esempio, è l'unico che ha già assaporato il gusto della battaglia, ne è rimasto ferito, alienato, traumatizzato, ed è proprio per questo che viene venerato da tutti: è una reliquia vivente. Perciò

[13] Cfr. Dino Buzzati, *Il Deserto dei tartari*, Mondadori, "Oscar", VII ed., Milano 1997, p. 86.

gli unici considerati vincitori in quanto si fanno valere sono: il tenente colonnello Nicolosi / Nathanson, il capitano-conte Angustina / Von Hamerling e Drogo.

La grossa perdita, se non il fallimento, sicuramente il vero e proprio tradimento del film nei confronti del libro, senza invece proporre



un'alternativa (ed è per questo che lo considero perdita, e non cancellazione), è il trapasso scialbo di Drogo, del film. La morte in solitudine, come estrema sfida e massima prova di coraggio, è il valore più significativo del libro, che il film risolve in un impercettibile passaggio dalla veglia al sonno, dalla presenza all'assenza. Nel chiudere il cerchio con la prima scena del film, in cui il giovane ufficiale sta dormendo, ancora serenamente assente al suo destino, l'ultima scena lo vede ricadere nel sonno: la fine si risolve così in un banale trapasso al sonno senza risveglio. Il protagonista non si redime, non ottiene la più meritata vittoria, il che cambia completamente il senso del messaggio. Zurlini è molto estetizzante e vuole una chiusura "bella" perché evoca l'immagine iniziale, ma si fa sfuggire il senso più intimo e prezioso del libro.





Tirando le somme, ci troviamo di fronte a due sceneggiati TV e a una pellicola straordinari, per certi versi, e sicuramente molto elaborati, con una buona conoscenza e lunga frequentazione degli ipertesti, eppure nel caso di tutti questi ipotesti, il risultato desta perplessità per quello che riguarda le

perdite e soprattutto le volute cancellazioni. Purtroppo, il fallimento nella trasmissione di uno dei messaggi più preziosi del testo narrativo primario – vale a dire proprio la conclusione della vita e del destino dei protagonisti – porta se non al fallimento di questi approcci cinematografici, per lo meno alla loro limitazione. Rilegati al contesto culturale e alla contingenza anche tecnologica che li ha prodotti, i film analizzati non raggiungono (più?) l'orizzonte di attesa del pubblico odierno amante di Svevo e di Buzzati, e a dire il vero non raggiungono neanche quello di chi spera – ahimè! – di sostituire alla lettura del testo narrativo la visione della trasposizione. Quest'ultima considerazione, però, riaprirebbe un altro discorso per cui non è questa la sede.

Fermo restando che i testi scelti non sono "cinematografici" e hanno un'adaptogenia (capacità di generare un grande numero di adattamenti) ridotta, dall'analisi si evince il bisogno e magari la provocazione di procedere a nuove "riscritture" cinematografiche, a nuove trasposizioni, non che correggano quelle anteriori, ma che si adattino ai nuovi gusti, alle nuove interpretazioni. L'adaptogenia si valuta considerando la ricchezza della storia, la capacità di trascendere la propria epoca, trattano dei temi universali, delle situazioni archetipali, dei personaggi fatali, ecc.; il pregio dei testi di Svevo e Buzzati, invece, sta non nella loro "universalità", quanto nella loro necessità nell'attualità. Da una parte, con *La coscienza di Zeno* abbiamo la spontanea e genuina tendenza del lettore contemporaneo di cercare la conferma che le proprie nevrastenie si possano gestire e che ci si possa convivere in modo sano; anzi, che si possa rendere a proprio vantaggio l'intima inerente debolezza sublimando, rimuovendo sistematicamente quegli ostacoli che si impicciano nella ricerca della propria libertà psicologica e sentimentale: con la rivalutazione di Svevo saremmo, insomma, al ritorno della letteratura come maestra di vita, e una nuova trasposizione cinematografica potrebbe portare facilmente Zeno nel contesto contemporaneo.

D'altra parte, con *Il deserto dei tartari* ci si confronta con l'alienazione di se stessi (ormai uno stereotipo), con l'uniformazione e la perdita di identità (motivo molto amato e riproposto dal cinema soprattutto di ceppo fantastico, post apocalittico, ecc.), con la sofferente attesa di farsi valere (un po' di meno, ma sempre un luogo comune) e con il morire come somma prova di coraggio.

Nel mondo attuale, dal quale la morte sembra essere espulsa, il grandioso finale del romanzo di Buzzati potrebbe essere una svolta di percezione, e una valida trasposizione cinematografica non farebbe da facilitatore alla lettura, ma da auspicabile dialogante artistico.

Bibliografia

Testi di riferimento

Italo Svevo, *La coscienza di Zeno,* a cura di M. Lunetta, Newton-Grandi Tascabili, 2° ed., 1993.

Dino Buzzati, *Il Deserto dei tartari*, Mondadori - "Oscar", 7° ed., 1997.

Bibliografia critica

Gian Puiero Brunetta, *Guida alla storia del cinema italiano*, Einaudi, Torino 2003.

Andre Gadreault, *Dal letterario al filmico. Sistema del racconto*, prefazione di P. Ricoeur, Lindau, Torino, 2000.

Algirdas Julien Greimas, *Modelli semiologici*, a cura di P. Fabbri e G. Paioni, Argalia, Urbino 1967.

Paolo Russo, *Storia del cinema italiano*, Lindau, Torino 2002.

Filmografia

La coscienza di Zeno, sceneggiato televisivo, regia Daniele D'Anza, sceneggiatura di Tullio Kezisch e Daniele D'Anza, 1966.

La coscienza di Zeno sceneggiato televisivo, regia Sandro Bolchi, sceneggiatura di Tullio Kezisch e Dante Guardamagna, 1988.

La città di Zeno, film inchiesta di Franco Giraldi, 1978.

Il deserto dei tartari, regia di Valerio Zurlini, sceneggiatura di André-Georges Brunelin, 1976.

Sparizioni, cancellazioni e pratiche di riscrittura nelle *Lettere* di Caterina da Siena

Antonella DEJURE
Istituto Storico Italiano per il Medioevo - Roma

Abstract. The paper studies the processes of linguistic and textual modification, which are carried out through disappearances, cancellations or rewriting practices in the letters of Catherine of Siena. In particular, the issue of the loss of the fourteenth-century Sienese features is faced both in the manuscript tradition, highly stratified on the linguistic level, and in the prints starting from the edition of Manutius in the 1500s. The disappearance of the final parts of the letters is very important too. Those parts contained private or practical information related to the actual circulation of these texts and for this reason they were canceled from the subsequent manuscript tradition, prone to proposing an increasingly formalized and institutional version of the writings of the Saint from Siena.

Keywords: Letters of Catherine of Siena; linguistic stratigraphy; text cancellations.

Tra le opere che chiudono l'età degli incunaboli, nella storia del libro e della letteratura in Italia, ci sono – com'è noto – le *Epistole devotissime de sancta Catharina da Siena*, stampate a Venezia il 15 settembre 1500 da Aldo Manuzio[1]. Il principe della tipografia umanistica volle per la sua edizione un

* I manoscritti dell'*Epistolario* di Caterina da Siena citati in questo studio saranno indicati con la segnatura in forma estesa, accompagnata dalla sigla; per le citazioni successive alla prima, invece, si farà riferimento alla sola sigla.

1 Cfr. Giuseppe Frasso, *Incunaboli cateriniani*, in *Congresso internazionale di studi cateriniani*. Atti del Convegno (Siena-Roma, 24-29 aprile 1980), Curia generalizia O.P., Roma 1982, pp. 421-432; Massimo Zaggia, *Fortuna editoriale delle lettere di Caterina da Siena*, in *Dire l'ineffabile.*

volume di grande impegno editoriale, costituito da 422 carte di formato *in-folio*, in nitidi caratteri romani, e caratterizzato da un'elegante impaginazione e da una bella silografia[2]. È altrettanto noto che quella stampa non fu concepita come attestazione della lingua e della letteratura italiana, ma piuttosto come un documento di edificazione morale e religiosa: significativa, in tal senso, la premessa al volume indirizzata al cardinale Francesco Todeschini Piccolomini – nipote di quel Pio II che nel 1461 aveva proclamato santa la Benincasa –, in cui Manuzio auspicava che le *Epistole devotissime* di Caterina da Siena si diffondessero per il mondo, risvegliando nei lettori, proprio in concomitanza con il simbolico anno giubilare 1500, un desiderio di riforma morale e spirituale della vita politica e della Chiesa universale[3].

La stampa di Manuzio, frutto anche della cura filologica seguita nella collazione di diversi esemplari manoscritti, fissa il testo delle lettere che sarà riprodotto nelle stampe, dal Cinquecento in poi, sostanzialmente senza variazioni[4]. Se l'ampia diffusione dell'opera cateriniana fu quindi senz'altro favorita dall'edizione aldina, non si potrà tuttavia non considerare come, sul piano linguistico, questa diffusione sembri andare di pari passo con la sparizione, o per lo meno con il progressivo affievolimento, della "senesità"

Caterina da Siena e il linguaggio della mistica. Atti del Convegno (Siena, 13-14 novembre 2003), a cura di L. Leonardi e P. Trifone, SISMEL Edizioni del Galluzzo, Firenze 2006, pp. 127-187.

2 Massimo Zaggia, *Fortuna editoriale* cit., p. 150 e nota 5.

3 Cfr. Carlo Dionisotti, *Aldo Manuzio umanista e editore*, Il Polifilo, Milano 1995, pp. 19, 107, 123, 133; Id., *Gli umanisti e il volgare fra Quattro e Cinquecento*, a cura di V. Fera, 5 Continents, Milano 2003 (1968[1]), pp. 3-14.

4 Rispetto alla quasi totalità delle scritture devote di quel periodo – per le quali la circolazione delle stampe si intreccia con quella dei manoscritti che continuano a moltiplicarsi per tutto il Cinquecento specie nell'ambito dei monasteri e, in genere, delle famiglie religiose (cfr. Gabriella Zarri, *Note sulla diffusione e circolazione di testi devoti (1520-1550)*, in Ead., *Libri di spirito. Editoria religiosa in volgare nei secoli XV-XVII*, Rosenberg & Sellier, Torino 2009, pp. 105 ss.) – per le lettere cateriniane, dopo la stampa aldina, si nota un forte rallentamento della produzione manoscritta, limitata nel XVI secolo a soli tre esemplari: Cascia, Biblioteca Comunale, ms. 8 (= Ca); Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. *Ashburnham* 1028 (= As); Paris, Bibliothèque Nationale, *Fonds italien*, ms. 1002 (= Pa). Per la tradizione manoscritta nel suo complesso cfr. *Caterina da Siena, Epistolario: Catalogo dei manoscritti e delle stampe,* a cura di M. Cursi, A. Dejure, G. Frosini, Roma, Istituto storico italiano per il medio evo, 2021 (in corso di stampa).

delle epistole di Caterina che, proprio a partire dall'incunabolo manuziano, appaiono sempre più condizionate dalla tradizione tosco-fiorentina, ormai riferimento autorevole e assoluto per la codificazione normativa della lingua italiana.

Di questa situazione si era già accorto chiaramente nel Seicento il gesuita senese Adriano Politi, traduttore di Tacito e autore di un *Dittionario toscano* (1614), scritto proprio con l'intento di intaccare la supremazia del fiorentino trecentesco promossa e difesa dal *Vocabolario* della Crusca[5]. L'interesse per il senese, di cui Politi esalta la vivacità lessicale e la forza culturale del parlato, non poteva escludere dalla sua indagine linguistica l'*Epistolario* di Caterina che egli lesse in un esemplare a stampa avuto in prestito dall'amico Bellisario Bulgarini[6]. A quest'ultimo Politi così scrive:

> Hebbi il libro desiderato delle lettere di S. Catarina da Siena, delle quali ho vedute molte, havendo, non senza maraviglia grande, considerati i concetti altissimi e divini, usciti non dagli studi ma dal lume sopranaturale che Iddio haveva infuso in quel felicissimo spirito. Quanto poi alla particolarità della lingua (confesso la verità) non mi par haver trovato niente di quel che aspettavo; non havendo queste lettere contrassegno alcuno dello scriver di quei tempi, nè della locutione propria della patria. E pur è verisimile che, usando la santa scrivere alle donne sue compagne ed al confessore, come riferisce in una delle lettere al Potestà di Siena, non usasse ortografia, o voci forestiere. Lascio stare quel *conciosia*, *posciaché*, *quantunque*, e simili, poco usati od intesi dalle donne, come anco *fatica*, *lasciare*, *storpiati*, *volle*, *dee* et altre; il vedere che quasi sempre vien osservata ne' verbi la variatione alla fiorentina, *pregheria*, *formeria*, *strigneremo*, *accorderemo*, mi fa tener certo che queste

5 Sulla questione del prestigio del senese e di una sua orgogliosa autonomia, in opposizione alle teorie e alla norma fiorentine, cfr. Maurizio Vitale, *La scuola «senese» nelle questioni linguistiche fra Cinque e Settecento,* in *Lingua e letteratura a Siena dal '500 al '700*. Atti del Convegno (Siena, 12-13 giugno 1991), a cura di L. Giannelli, N. Maraschio e T. Poggi Salani, Nuova Italia, Siena 1994, pp. 1-40; si veda anche l'*Introduzione* di L. Serianni a Scipione Bargagli, *Il Turamino, ovvero del parlare e dello scriver sanese*, a cura di L. Serianni, Salerno editrice, Roma 1976, pp. IX-XXXVI.

6 Per il ruolo che gli scritti di Caterina da Siena ebbero, dopo la seconda metà del Cinquecento, all'interno del "controcanone" senese elaborato in risposta a quello dei buoni autori fiorentini, cfr. Margherita Quaglino, *Primi appunti sulla lingua degli autografi Pagliaresi*, in *Per una nuova edizione dell'*Epistolario *di Caterina da Siena*. Atti del Seminario (Roma, 5-6 dicembre 2016), a cura di A. Dejure – L. Cinelli OP, Istituto storico italiano per il medio evo, Roma 2017, p. 201.

che ha V.S. non siano le naturali antiche con la vera dettatura della Santa; o che tutte siano state da qualche Fiorentino, od altri che habbia voluto adularli, riformate, o difformate, come vogliam dire[7].

Adriano Politi nota quindi l'assenza nella sua edizione – molto probabilmente quella del 1584 stampata da Domenico Farri, che di fatto riproponeva fedelmente il testo di Manuzio, sia pure in un formato più agile e ridotto[8] – di quei tratti senesi, derivanti dal luogo e dagli ambienti di produzione, che avrebbero dovuto contrassegnare la fisionomia originaria delle lettere cateriniane. E del resto le stesse fonti sono concordi nell'attestare che Caterina «dettò nel suo volgare idioma», come ricorda il suo primo biografo, Raimondo da Capua, nella *Legenda maior* in riferimento alla composizione del *Dialogo della divina provvidenza*[9]; e ancora il domenicano Tommaso Caffarini nel Processo castellano, tenuto a Venezia tra il 1411 e il 1417 per accertare la veridicità delle virtù attribuite alla Benincasa, sempre in riferimento al *Dialogo*, riporta che «ipsa in proprio vulgari composuit», e, riguardo alle lettere, scrive che la santa senese «ore virgineo modo mirabili modo dictabat»[10].

Ci si dovrà allora chiedere se questa operazione di sparizione o di livellamento dei tratti senesi sia già imputabile alla complessa tradizione manoscritta dell'*Epistolario*, con la ben chiara consapevolezza che il problema linguistico delle lettere non può non essere indagato se non partendo dalla stessa genesi e trasmissione del *corpus* epistolare, nella cui modalità di costituzione si possono individuare due fondamentali momenti: «il tempo delle lettere», dettate da Caterina e scrupolosamente trascritte, forse non

---

7 Per la lettera, datata al 28 dicembre 1617, vd. *ibid*., p. 202.

8 Cfr. Daniele Danesi, *Cento anni di libri: la biblioteca di Bellisario Bulgarini e della sua famiglia, circa 1560-1660*, Pacini, Pisa 2014, p. 104.

9 *Vita della serafica vergine Santa Caterina da Siena tradotta dall'edizione latina scritta dal b. Raimondo da Capua domenicano suo confessore*, III, Monza, Istituto dei Paolini di L. Annoni, 1894, p. 71; per il testo latino cfr. Raimondo da Capua, *Legenda maior sive legenda admirabilis virginis Catherine de Senis*, a cura di S. Nocentini, SISMEL Edizioni del Galluzzo, Firenze 2013, p. 362.

10 Per le citazioni cfr. *Il processo castellano, con appendice di Documenti sul culto e la canonizzazione di S. Caterina da Siena*, a cura di M.-H. Laurent, Bocca, Milano 1942, pp. 62 e 260. La traduzione italiana si può leggere in *Il Processo castellano. Santa Caterina da Siena nelle testimonianze al Processo di canonizzazione di Venezia*, a cura di T. S. Centi e A. Belloni, Nerbini, Firenze 2009.

senza il controllo e la revisione dell'autrice[11], dai suoi fedeli segretari probabilmente a partire dal 1370; «e quello, successivo, della composizione dell'epistolario»[12], che si avvia in modo sistematico solo dopo il 1380, anno della morte della Benincasa, momento che porta sempre più segretari, discepoli, copisti a intervenire in modo diretto nel sistema di riscrittura, di selezione e di organizzazione dei testi. Proprio nel passaggio dalle singole lettere alle raccolte di lettere, la tradizione si complica notevolmente, moltiplicando e accentuando al suo interno i problemi di per sé costitutivi e consueti delle scritture femminili medievali, in genere trasmesse da mediatori maschili[13]. Questa situazione rende quindi particolarmente spinosa, per quanto riguarda il versante linguistico, la questione dell'accertamento e della ricostruzione della veste fonetica e morfologica originaria dei testi, fortemente dinamica e stratificata, all'interno di un processo che si snoda tra Caterina, il primo trascrittore e i successivi copisti e raccoglitori[14].

Nell'impossibilità di attingere a testimonianze dirette del volgare di Caterina, per l'indagine linguistica assume notevole rilievo la fase della prima trascrizione delle lettere, quella cioè delle stesure di mano dei segretari e discepoli effettivamente inviate ai destinatari tra il 1370 e il 1380: i cosiddetti "originali", pervenuti in un numero limitatissimo, rispetto alle 386 lettere complessive del *corpus*[15], e in condizioni materiali e testuali

[11] La santa senese era infatti in grado di leggere e probabilmente anche di scrivere; sulla questione cfr. Giovanna Murano, «"Ò scritte di mia mano in su l'Isola della Rocca". Alfabetizzazione e cultura di Caterina da Siena», in *Reti Medievali Rivista*, vol. XVIII (2017), n. 1, pp. 139-176; sulla possibilità che Caterina operasse un controllo e una revisione del lavoro dei suoi segretari che scrivevano sotto dettatura cfr. Lino Leonardi, *Il problema testuale dell'Epistolario cateriniano*, in *Dire l'ineffabile* cit., pp. 74-75.

[12] Sulla distinzione di questi due momenti nel processo di elaborazione dell'*Epistolario* cfr. Marina Zancan, *«Lettere» di Caterina da Siena*, in Ead., *Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione letteraria italiana*, Einaudi, Torino 1998, p. 113.

[13] Cfr. Lino Leonardi, *Il problema testuale* cit., pp. 71-72; Rita Librandi, «Intrecci di molte voci per una sola parola», in *Archivio italiano per la storia della pietà*, vol. XVIII (2005), pp. 159-176.

[14] Per le questioni legate alla trasmissione e all'indagine sulla lingua dell'*Epistolario* cateriniano cfr. Giovanna Frosini, *Lingua e testo nel manoscritto Viennese delle lettere di Caterina*, in *Dire l'ineffabile* cit., pp. 91-125.

[15] Sul numero delle lettere cfr. Diego Parisi, «Per l'edizione dell'Epistolario di Caterina da Siena. Censimento dei manoscritti (con alcune note sulla tradizione)», in *Bullettino dell'Istituto storico italiano per il medio evo*, CXIX (2017), pp. 450-466.

fortemente compromesse[16]. Degli 8 originali fino ad oggi conosciuti, cinque sono trasmessi dal codice T.III.3 della Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena (S_{10}^{a}, S_{10}^{b}, S_{10}^{c}, S_{10}^{d}, S_{10}^{e}), manoscritto composito fattizio, fatto realizzare dall'abate Luigi De Angelis agli inizi del XIX secolo con lo scopo di raccogliere in un unico compositore le lettere vergate dai più stretti collaboratori di Caterina. Gli altri tre documenti si trovano rispettivamente a Siena, presso la chiesa dei Santi Niccolò e Lucia (S_{11}), a Catania, nel convento dell'Ordine di san Domenico (Cat), e nella cattedrale di S. Aloysius di Oxford (Ox)[17]. Si tratta di testimonianze che, nonostante il filtro del trascrittore, appaiono meno segnate dalla stratigrafia linguistica delle fasi successive e che, proprio per questo, sembrano mantenere una sostanziale senesità.

È il caso, ad esempio, del ms. S_{11}, contenente una lettera di Caterina da Siena indirizzata al fedele segretario Stefano di Corrado Maconi, databile, sulla base dei dati storici interni al testo, ai mesi di maggio-giugno del 1378[18]. La lettera[19], scritta in una «minuscola ibrida, di base cancelleresca con influssi della *textualis* […] dal *ductus* corsiveggiante, slanciata, inclinata a destra, e con lettere strette e serrate tra loro»[20], presenta tratti coerenti con la

[16] Per "originale" si dovrà intendere il «documento (idiografo) di corrispondenza 'reale' anteriore alla raccolta», il cui carattere di originalità «è dato principalmente dalla confezione materiale»: *ibid*., p. 435 nota 21; al riguardo cfr. anche S. Bischetti, *Prime indagini su alcune analogie grafiche tra lettere originali e raccolte*, in *Per una nuova edizione dell'*Epistolario cit., pp. 63, 66.

[17] *Ibid*., pp. 67-68. Vd. inoltre per la descrizione dei documenti le schede 1-8 a cura di Sara Bischetti, contenute in *Caterina da Siena, Epistolario: Catalogo dei manoscritti e delle stampe* cit.

[18] Cfr. Robert Fawtier, *Sainte Catherine de Sienne. Essai de critique des sources*, II. *Les ouvres de sainte Catherine de Sienne*, DeBoccard, Paris 1930, pp. 270-271; *The Letters of Catherine of Siena*, a cura di Suzanne Noffke, 4 voll., Tempe-Arizona 2000-2008, I, p. 133. Il testo della lettera, pubblicato però sulla base di altri codici, si può leggere in *Le lettere di S. Caterina da Siena, ridotte a miglior lezione, e in ordine nuovo disposte, con note di Niccolò Tommaseo*, a cura di Piero Misciattelli, 6 voll., Libreria Editrice Giuntini Bentivoglio & C, Siena 1913-1921, lettera n. 298. Da ora in poi le lettere pubblicate in questa edizione vengono direttamente citate con la numerazione Tommaseo preceduta dalla sigla (T).

[19] Si tratta di un foglio cartaceo, in cui il testo è disposto a piena pagina su rr. 44 per la parte del *recto* e su rr. 10 per quella del *verso*. Le forme citate vengono indicate per lato e rigo del foglio.

[20] La citazione è tratta dalla scheda n. 8, dove si può leggere anche la descrizione del documento, a cura di S. Bischetti, in *Caterina da Siena, Epistolario: Catalogo dei manoscritti e delle stampe*, p. 0; cfr. inoltre Ead., *Prime indagini*, p. 72.

fenomenologia linguistica del senese medievale e tardo medievale[21]. Per il vocalismo tonico si registrano la contrapposizione tra forme con *uo* dopo consonante + *r* e forme con *e* nel medesimo contesto: *truova* (1r, r. 20), *truovino* (1r, r. 31), ma *prega* (1v, r. 5), *preghi* (1v, r. 5), *pregho* (1r, r. 22); il dittongamento senese in forme come *liei* 'lei' (1v, r. 5), *puoi* (1r, rr. 5, 21 e *passim*) 'poi' (< POST); la mancanza di anafonesi in *famegli* (1r, r. 34), *fameglio* (1r, r. 39), ma *famiglia* (1r, r. 38). Per il vocalismo atono quasi del tutto costante è la conservazione di *ar* intertonico e postonico nei futuri e nei condizionali della I classe *cessarà* (1r, r. 45r), *mandarò* (1r, r. 51), *recarà* (1r, r. 51), *trovarai* (1r, r. 13), *trovarebbe* (1r, r. 10), ma *troverai* (1r, r. 16), e il mutamento di *er* intertonico e postonico in *ar* nei futuri della II e III classe *ricevarà* (1r, r. 14). Sono poi costanti il passaggio di *e* protonica a *i* in *missere* (1r, r. 34) e di *o* protonica a *u* in *Currado* (1v, r. 64). Per il consonantismo si registra l'esito [k] da [kw]

[21] Per i principali riferimenti bibliografici sul senese antico rimangono importanti le raccolte pubblicate a fine Ottocento: *Statuti senesi scritti in volgare ne' secoli XIII e XIV*, a cura di F. L. Polidori, Romagnoli, Bologna 1863-1877; *Lettere volgari del secolo XIII scritte da Senesi*, a cura di C. Paoli e E. Piccolomini, Romagnoli, Bologna 1871, nonché lo studio linguistico di Ludwig Hirsch, «Laut-und Formenlehre des Dialekts von Siena», in *Zeitschrift für romanische Philologie*, vol. I (1885), n. 9, pp. 513-570; vol. II (1886), n. 10, pp. 56-78, 411-446. Cfr. inoltre Angelo Silvagni, «Un testamento volgare senese del 1288», in *Bullettino della Società Filologica Romana*, vol. III (1902), pp. 47-55; Mahmoud Salem Elsheikh, «Testi senesi del Duecento e del primo Trecento», in *Studi di filologia italiana*, vol. XXIX (1971), pp. 113-145; Valeria della Valle, «Due documenti senesi della fine del sec. XIII», in *Cultura Neolatina*, vol. XXXII, (1972), n. I, pp. 23-51; Arrigo Castellani, *Una lettera mercantile senese del 1294 [1946]*, in Id., *Saggi di linguistica e di filologia italiana e romanza (1946-1976)*, 3 voll., Roma 1980, II, pp. 407-423 e i testi senesi pubblicati in *Prosa italiana delle origini. I. Testi toscani di carattere pratico*, a cura di A. Castellani, 2 voll., Pàtron, Bologna 1982; Alfredo Stussi, «A proposito di una nuova edizione del Costituto senese», in *Lingua e Stile*, vol. XXXIX (2004), n. 2, pp. 291-297; Pietro Trifone, «A onore e gloria dell'alma città di Siena. Identità municipale e volgare senese nell'età del libero comune», in *La lingua italiana*, vol. I (2005), pp. 41-68; Armando Antonelli, «I "viagi ke debbono fare li pellegrini ke vanno oltremare": edizione con restauro linguistico di un testo senese del Trecento», in *Letteratura italiana antica*, vol. XVI (2015), pp. 57-60. Si veda poi per i testi senesi fino a fine Trecento la banca dati dell'OVI – Opera del Vocabolario Italiano (www.ovi.cnr.it); per una descrizione sistematica del senese medievale cfr. Arrigo Castellani, *Grammatica storica della lingua italiana*, I. *Introduzione*, Bologna, il Mulino, 2000, pp. 350-362; e Paola Manni, *Il Trecento toscano*, Il Mulino, Bologna 2003, pp. 47-49. Per il senese del Quattrocento il principale riferimento rimane Arrigo Castellani, *Osservazioni sulla lingua di S. Bernardino da Siena [1982]*, in Id., *Nuovi saggi di linguistica e filologia italiana e romanza*, a cura di V. della Valle – G. Frosini – P. Manni – L. Serianni, 3 voll., Salerno, Roma 2009, II, pp. 611-622.

(secondario) nella serie dei dimostrativi nell'isolato *chesto* (1r, r. 44), ma poi sempre *questo/-i*; mentre risulta costante l'esito *ss* da -KS- nelle forme del verbo *lasciare: lassa* (1r, rr. 27, 30), *lassato* (1r, r. 6). Costante anche la palatalizzazione di *-lli* > *-gli* in *quegli* (1r, rr. 25, 51), mentre, per il raddoppiamento di *b* intervocalico *subbito* (1r, r. 11) alterna con l'esito scempio *subito* (1v, r. 10). Tra i fenomeni generali degna di nota è l'epitesi di *-ne* nei monosillabi forti in *nòne* (1r, r. 48). Maggiori oscillazioni si riscontrano nel settore della morfologia nominale: per gli articoli determinativi maschili nel singolare la forma *el* (1r, rr. 11, 12, 14, 24, + 10) è del tutto prevalente su *il*, limitato a sole tre occorrenze (1r, rr. 3, 4, 49); mentre per il plurale si registra un solo un caso di *e* (1r, r. 24), di contro a tre di *i* (1r, rr. 23, 30, 31). Senesi sono poi i pronomi personali atoni *lel* 'a lei', (1r, r. 19), *gliel* (1r, r. 51), *glili* (1r, r. 51) e il pronome indefinito *cavelle* 'nulla' (1r, r. 47); tra le congiunzioni e gli avverbi, si segnalano la forma apocopata *du* 'dove' (1r, r. 16), e inoltre *anco* (1r, rr. 17, 27, 44), *fuore* (1r, r. 26), ma *fuori* (1r, r. 2), *unde* (1r, r. 6). Riguardo alla morfologia verbale, tra i tratti senesi emerge il protrarsi della 1ª pers. sing. dell'imperfetto cong. in *-e* > -EM in *io avesse* (1r, r. 49), ma *io avessi* (1r, r. 34); la 1ª pers. sing. del congiuntivo presente dei verbi della 2ª, 3ª e 4ª classe in -*i*, come in *facci* (1r, r. 3), benché minoritario rispetto a *faccia* (1r, r. 39; 1v, r. 3); e l'imperativo dei verbi della 2ª, 3ª e 4ª classe in *-e* in *permane* (1r, r. 52).

L'originale S_{11}, così come le altre 4 lettere originali conservate invece presso la Biblioteca Comunale di Siena (S_{10}) e così come quella conservata presso il convento dell'Ordine di san Domenico di Catania (Cat)[22], fu trascritto dal fedelissimo discepolo fiorentino Barduccio Canigiani, conquistato da Caterina nel 1374, quando la Benincasa fece soggiorno a Firenze e da allora a lei vicino sino all' anno della morte[23]. Proprio al

[22] È opportuno precisare che i 4 originali di S_{10} e quello di Cat. presentano una scrittura molto meno corsiva di S_{11}, benché la forma delle singole lettere permetta l'attribuzione di entrambe le grafie a una stessa mano (cfr. Sara Bischetti, *Prime indagini* cit., p. 70); questa diversità del *ductus* è probabilmente da collegare a due fasi differenti del processo di trascrizione degli stessi originali, situazione che spiegherebbe anche la differente fisionomia linguistica delle lettere (cfr. le definizioni geo-linguistiche delle schede 1, 3, 4, 5, 6 in *Caterina da Siena, Epistolario: Catalogo dei manoscritti e delle stampe* cit.); la questione sarà affrontata in uno studio specifico di prossima pubblicazione.

[23] Sulla figura di Barduccio Canigiani si rimanda a Julius Kirshner, *Canigiani, Barduccio*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 18, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1975, pp. 84-85.

Canigiani, oltre alla stesura delle 6 lettere originali, si deve anche il manoscritto *Casanatense* 292[24]: una piccola raccolta di sole 47 lettere, allestita molto probabilmente nel periodo romano di Caterina, tra gli anni 1378-1379 e comunque entro il 1382, quando Barduccio Canigiani morì[25]. Nell'ambito della tradizione manoscritta dell'*Epistolario*, costituita da 58 codici di tradizione diretta e da 7 di tradizione indiretta[26], il ms. *Casanatense* rappresenta quindi sicuramente uno dei più antichi testimoni[27]. Ma l'aspetto di maggiore interesse è che questo ms., dimostrando una sostanziale affinità grafica con gli originali trascritti da Canigiani[28], fornisce una importante testimonianza del collegamento, anche sul piano dell'esecuzione materiale, tra il tempo delle lettere e quello delle raccolte[29]. Un primo confronto eseguito ha però dimostrato che, se la scrittura è la stessa, la lingua è differente, in quanto alla fisionomia spiccatamente senese dell'originale, si andrebbe a contrapporre una lingua molto più stratificata, in cui i tratti senesi emergono qua e là, all'interno di una veste linguistica fono-morfologica che va nella direzione del fiorentino. Così, ad esempio, l'anafonesi è costante prima di *l* o *n* palatale (*agiugne*, *consigli*, *consiglio*, *famiglia*, *giugne*, *impugna*, *maraviglia*, *vermiglia*), mentre prima di *n* velare l'esito senese non anafonetico è limitato a tre sole occorrenze di *giongono* e *longo*, di contro ai maggioritari *dunqu*e, *giungono*, *lingua*, *lungo*, *lusinghe*,

---

24 Da ora in poi il ms. sarà indicato con la segnatura estesa o con la sigla C.

25 Cfr. Antonella Dejure, *Sul manoscritto* Casanatense *292: problemi testuali e note linguistiche*, in *Per una nuova edizione dell'*Epistolario cit., pp. 157-185.

26 Cfr. *Caterina da Siena, Epistolario: Catalogo dei manoscritti e delle stampe* cit.

27 Oltre al *Casanantense* 292, gli altri mss. dell'*Epistolario* cateriniano che risalgono all'ultimo quarto del XIV secolo sono: Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, *Magliabechiano* XXXV, 199 (= F_3); Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, *Magliabechiano* XXXVIII, 130 (= F_4); Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, ms. T.II.9 (= S_8); Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. *Italiano* II. 74 (= Ve).

28 Sara Bischetti, *Prime indagini* cit., pp. 74-80.

29 Un collegamento, del resto, non isolato, dato che analogie grafiche sono riscontrabili anche tra il ms. F_4 e il ms. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, ms. 3514 (= MO) con l'originale $S10_e$, esplicitamente firmato da uno dei segretari, Neri di Landoccio Pagliaresi. Cfr., al riguardo, Angelo Restaino, «La mano di Neri. Per un'analisi paleografica del ms. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, 3514 dell'epistolario di Caterina da Siena», in *Bullettino dell'Istituto storico italiano per il medio evo*, vol. CXIX (2017), pp. 469-498; e le schede 7, 22, 29, a cura di S. Bischetti e A. Restaino, in *Caterina da Siena, Epistolario: Catalogo dei manoscritti e delle stampe* cit.

pungo, vincono. Analogamente, nel settore della morfologia nominale, le forme senesi dell'articolo determinativo maschile appaiono piuttosto limitate: 74 occorrenze di *el*, per il singolare, e 7 di *e*, per il plurale, di contro ai maggioritari esiti fiorentini (1100 casi di *il* e 220 di *i*).

Rimandando a un'altra sede uno studio linguistico sistematico sul ms. *Casanatense* in rapporto agli originali, occorrerà comunque notare che, nell'ambito della tradizione dell'*Epistolario* cateriniano, si è di fronte a un caso di grande interesse e di notevole rilievo, proprio per la coincidenza tra il primo trascrittore e il successivo raccoglitore. La discrepanza tra originale e raccolta potrà essere interpretata con la volontà del fedele discepolo di rispettare l'uso linguistico di Caterina nella prima fase di scrittura della lettera. È quindi presumibile che la lingua senese dell'originale rispecchi con maggiore fedeltà il volgare di Caterina; là dove, nella fase successiva (quella della raccolta), si sia imposto il filtro linguistico fiorentino di Barduccio Canigiani, a meno che non si voglia pensare alla presenza di un antigrafo già fiorentinizzato da cui il Canigiani avrebbe copiato il *Casanatense*.

Ad ogni modo, questa particolare situazione permette di affrontare la questione della sparizione dei tratti senesi nella tradizione manoscritta e a stampa dell'*Epistolario* cateriniano da prospettive diverse: da un lato, vanno considerati i consueti processi di riscrittura collegati alla comune prassi linguistica propria del sistema della copia medievale; dall'altro va valutato il condizionamento della tradizione letteraria fiorentina, che si avvia con la stampa di Aldo Manuzio e che condurrà fino a Niccolò Tommaseo, impegnato a ribadire nella sua edizione del 1860 la presunta "purezza" e "aulicità" della lingua di Caterina, attraverso un'operazione, anche di tipo ideologico, di marcata fiorentinizzazione, a svantaggio della originaria "senesità" dei testi[30].

Oltre che sul versante linguistico, nell'esame della tradizione dell'*Epistolario* è possibile osservare anche un altro genere di "sparizioni": quello propriamente testuale. Si tratta di ampie sezioni di testo, contenenti soprattutto riferimenti privati e note personali di Caterina e poste per lo più nella parte finale delle lettere, omesse dalla quasi totalità dei testimoni

[30] Giovanna Frosini, *Lingua e testo* cit., pp. 111-112; Ead., *Linguistica e filologia*, in *Manuale di Linguistica italiana*, a cura di S. Lubello, De Gruyter, Berlin - Boston 2016, pp. 624-625.

manoscritti che mostrano la volontà di un adeguamento a una versione delle lettere sempre più istituzionale e formalizzata, anche attraverso l'eliminazione di parti il cui significato tendeva a perdersi fuori dall'effettivo circuito comunicativo e impiego contingente delle missive. Ancora una volta risultano importanti le lezioni conservate dagli originali che invece, risalendo al momento iniziale dell'elaborazione delle lettere – o perché direttamente trascritte dai segretari, o perché al massimo prime copie realizzate all'interno della "cancelleria cateriniana" sulla base delle minute provvisorie successive alla dettatura dell'autrice[31] –, conservano i testi integralmente, senza tagli o sparizioni di alcun genere[32]. Si ricavano, perciò, indicazioni di tipo topico o cronologico sulla composizione e sull'invio della lettera, ma anche informazioni di altro genere, relative alla vita quotidiana di Caterina da Siena, ai personaggi maschili e femminili con cui lei era continuamente in contatto, alle raccomandazioni pratiche, come, ad esempio, quelle che si leggono negli originali S_{10}^{d} e S_{11}. Benché le due lettere, entrambe indirizzate a Stefano Maconi[33], siano tramandate da diversi altri mss.[34], solo le lezioni dei due documenti originali attestano una parte finale delle lettere molto più ampia. Di notevole rilievo sono le preziose notizie

---

31 Sulla "Cancelleria cateriniana" cfr. Robert Fawtier, *Sainte Catherine de Sienne* cit., p. 13; Eugenio Dupré Theseider, «Il problema critico delle lettere di S. Caterina da Siena», in *Bullettino dell'Istituto Storico Italiano e Archivio Muratoriano*, vol. XLIX (1933), pp. 229-237.

32 Cfr. sulla questione Lino Leonardi, *Il problema testuale* cit., p. 79.

33 S_{10}^{d} riporta la lettera T329, S_{11} la lettera T365. Le trascrizioni dei passi citati qui e in seguito sono semidiplomatiche e seguono i criteri indicati in *Nuovi testi fiorentini del Dugento*, a cura di A. Castellani, 2 voll., Sansoni, Firenze 1952, I, pp. 12-16 e riproposti, con alcune variazioni, in *La prosa italiana delle origini* cit., I, pp. XV-XIX.

34 La lettera di S_{10}^{d} è trasmessa anche dai seguenti manoscritti: Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, ms. AD.XIII.34 (= B), lettera 117 cc. 195r-v; Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. *Magliabechiano* XXXV, 187 (= F_2), lettera 135 cc. 256r-257r; Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. *Palatino* 60 (= P_2), lettera 115 cc. 135vb-136rb; Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. *Palatino* 57 (= P_3), lettera 139, cc. 129vb-130ra; Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. *Palatino* 59 (= P_5), lettera 135 c. 140rb; Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, ms. T.II.3 (= S_3), lettera 59 cc. 75rb-76ra; Firenze, Biblioteca Riccardiana, ms. 1678 (= R_1), lettera 104 c. 169ra-b; Torino, Biblioteca Reale, ms. *Varia* 155 (= T), lettera 51, cc. 45vb - 46rb. La lettera di S_{11} è trasmessa dai codici: B, lettera 124 cc. 197v-198r; F_2, lettera 142 cc. 259v - 260v; P_2, lettera 122 c. 138ra; P_3, lettera 146 cc. 131va - 132ra; P_5, lettera 142 cc. 142va - 143ra; R_1, lettera 111 cc. 172va - 173va; T, lettera 58 c. 48ra. Per facilitare la sinossi qui e negli altri esempi si prende come riferimento un solo ms., anche se le verifiche sono state condotte sull'intera tradizione.

relative alla iniziale modalità materiale di conservazione e trasmissione delle lettere, *legate* e distribuite dalle stesse compagne di Caterina[35], che si leggono nelle ultime righe dell'originale S$_{10}^{d}$, di seguito messo a confronto con la lezione di uno dei mss. successivi, il ms. S$_3$, in cui queste parti di testo sono del tutto assenti[36].

S$_{10}^{d}$

Considerando questo l'a(n)i(m)a mia, come affamata della tua salute disidero di vederti tagliare (et) no(n) ponerti a sciogliere, acciò che possa più expeditame(n)te corrire. Vestiti del sangue di (Crist)o crucifixo. Altro no(n) ti dico. P(er)mane nella s(an)c(t)a (et) dolce dilectio(n)e di Dio. Ebbi le lect(ere) tue (et) ebbine grande consolatione, di Baptista che era guarito, sì p(er)ché io ò sp(er)ança che anco sia una buona pianta (et) p(er) compassione che io avevo a mo(n)na Giova(n)na, ma molto più mi so rallegrata che Dio t'à ma(n)dato il modo di poterti sviluppare dal mo(n)do, (et) anco della buona dispositione che mi sc(r)ivi d*e*' sign*ori* […] degli altri n(ost)ri cittadini inverso il dolce babbo n(ost)ro p(a)p(a) Urbano VI°, Dio p(er) la sua infinita m(isericord)ia gli conservi (et) accresca semp(re) nella revere(n)tia (et) obedientia sua, mentre […] gli altri […] state siate solliciti di seminar la verità (et) co(n)fonde(re) la bugia giuxta el v(ost)ro potere. Raccomandami strectame(n)te a mo(nna) Giovanna (et) a Currado. Conforta (et) b(e)n(e)di' Baptista [...] l'altra famiglia. Conforta tucti cotesti figliuoli (et) Sano singularme(n)te; di' llo

S$_3$

Considerando q(ue)sto l'a(n)i(m)a mia come affamata della tua salute, desidero di vederti tagliare e non ponerti a sciogliere, a ciò ch(e) possa più expeditamente corrire, vestite del sangue di (Crist)o crocifixo. Altro non ti dico. P(er)mane nella s(a)n(t)a e dolce dilectione di Dio. Ebbi le tue lettere e ebbine grande co(n)solacione. Dio ti doni la sua dolce etterna benedittione. I(es)ù dolce, I(es)ù amore.

---

35 Sul ruolo delle compagne di Caterina nella prima fase di formazione e diffusione dei testi cfr. Giovanna Murano, «"Ò scritte di mia mano» cit., pp. 161-162, 164.

36 Il ms. siglato S$_3$ (Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, ms. T.II.3) fu realizzato con ogni probabilità nello *scriptorium* del convento dei SS. Giovanni e Paolo di Venezia entro il 1411, sotto il diretto controllo del domenicano Tommaso Caffarini, impegnato attivamente nel processo di istituzionalizzazione del culto e della figura di Caterina da Siena, in vista soprattutto della canonizzazione della Benincasa. Cfr. la scheda n. 52, a cura di S. Bischetti, in *Caterina da Siena, Epistolario: Catalogo dei manoscritti e delle stampe* cit. (anche per la relativa bibliografia di riferimento).

S_{10}^{d}	S_3
che mi p(er)donino […] n*o*(n) lo scrivo p(er)ò che me pare assai malagevole. Conforta miss(er)e Mactheo, di’ che ci mandi piena informatione di quello che vuole, perché a me è scordato, (et) frate Ramo(n)do si partì sì tosto che no(n) la potemo av(er)e da lui. Poi ne farò sollicitamente la mia possibilità. Se frate Tomasso v’è, digli che io non gli scrivo perché no(n) so se egli *v*’è, ma essendovi confortalo (et) digli che mi dia la sua benedictione. La […] (et) tucta l’altra famiglia vi si raccoma(n)dano. Neri no(n) ti sc(r)ive perché è stato a fine di morte, ma ora è quasi guarito. Dio ti doni la sua dolce et(er)na b(e)n(e)dictione. Di’ a Petro che se egli può venire ci venga p(er) alcuna cosa che è di bisogno. (Ies)ù dolce, (Ies)ù amore. Da’ o fa’ bene dare tucte queste lett(ere) (et) p(re)ga Dio p(er) noi. Queste parecchi lett(ere) legate p(er) sé dalle così legate a monna Caterina di Giova(n)ni (et) ella le distribuisca.	

Particolarmente importanti sono anche le informazioni che si leggono nell’originale S_{11} relative all’impegno della Benincasa nella stessa attività di scrittura[37] («Non scrivo a llui né a Petro perché non ò tempo che so occhupata in altro scrivere») e che attestano la circolazione di testi, molto probabilmente della stessa Caterina, all’interno dell’*entourage* femminile cateriniano («Mandai a chiedere alla contessa el libro mio et òllo aspettato parecchie dì et non viene»)[38].

S_{11}	B
So certa, se lla divina bontà vedrà che sia el meglio, che cessarà lo scandalo, sicché tu potrai venire co(n) pace. Vieni se tu puoi. Se mo(nna) Lapa torna a Ssiena, fate ch’ella vi sia raccoma(n)data. A Petro risponde che de’ danari che mi manda dice(n)do dell’avanzo del cavallo io no(n)	So certa che se la divina bontà vedrà che sia el meglo, che ceserà lo sca(n)dolo, sì che tu potrai venire co(n) pace. Viene, se tu puoi. A Pietro rispo(n)de ecc. Altro no(n) dico. P(er)mane ecc. Co(n)forta tutti e figluoli. (Ies)ù dolce, (Ies)ù amore; Maria.

37 Sul livello di alfabetizzazione e sulla competenza grafica di Caterina da Siena cfr. Giovanna Murano, «“Ò scritte di mia mano» cit., pp. 160-171.

38 *Ibid*., p. 165.

S_{11}	B
ebbi mai cavelle né m*ai* parola n*e* feci d’avergli né pensiero veruno, né mai a me no(n) ne fu f(a)c(t)o parola niuna; se none il di’ ch’io ebbi le lett(er)e, venne Mino di Simone, mirò a (m)me (et) dimando(m)mi se questi d(enari) io gli avesse avuti, sì ch’io gli rispuosi di no, come egli è la ve(r)ità, né parola udita mai. Dixemi che andarebbe a Andrea (et) sì gliel direbbe s’egli gli recarà, sì glili mandarò, di quegli che degga darà, s’egli vuole dare sì gli dia a Nanni. Altro no(n) ti dico. P(er)mane nella sa(n)ta (et) dolce dilect(i)o(n)e di Dio. Conforta Petro (et) tucti gli altri figliuol*i*, (et) al priore ditegli che di mo(nna) Lapa facci quel che gli pare, […] gli pare. No(n) scrivo a llui né a Petro p(er)ché non ò tempo che so occhupata i(n) altro scriv(er)e.	

Sul *verso* del foglio del documento originale S_{11} si legge ancora:

Dice el tuo negligente fratello Barduccio che tu sì ne venga tosto p(er) alcuna cosa ch’egli à a far*e*, che vorrebbe la tua compagnia. Pargli malagevoleme(n)te trovare el modo di farla se tu non [...] co(n) lui, tanto che se no(n) ci vieni verrà infino a tte inanzi che la faccia. Sievi raccoma(n)dato nell’orationi di te (et) degli altri p(er)ché n’à grande bisogno che ora è messo al paragone p(er) sempre. Lisa similemente ti p(re)ga che p(re)ghi Dio p(er) liei tu (et) gl’altri. (Ies)ù dolce, (Ies)ù amore. Di Baptista ti rispondo che sarà bene facto che voi el mandiate la […]ccio che sia buona pianta novella nel corpo mistico della s(an)c(t)a Chiesa, ma tanto ti dico ch’io vorrei volentieri che fusse o co(n) miss(er) To(m)maso o co(n) miss(er) Martino, p(er)ò che so huo(min)i virtuosi (et) sofficienti in ogni cosa. Mandai a chied(er)e alla contessa el libro mio (et) òllo aspettato parecchie dì (et) no(n) viene, e p(er)ò se tu vai là di’ che ’l mandi subito, o tu ordina che chi vi va el dica (et) non manchi.

Oltre alle lettere originali, anche per quanto riguarda i manoscritti ci sono casi in cui queste sezioni più ampie di testo, successivamente cancellate, risultano riportate da testimoni isolati, spesso risalenti ad una fase iniziale della tradizione, benché non manchino anche alcune attestazioni nei codici più tardi.

Nella lettera T336, ad esempio, trasmessa da 11 mss.[39], solo la lezione del ms. *Casanatense* 292 – che per questa lettera risulta il testimone cronologicamente più antico – riporta alle cc. 223v e 224r una parte finale assolutamente autonoma, assente in tutti gli altri codici.

> Un(de) io vi sc(ri)vo di volu(n)tà sua che ciaschuna di voi dica i psalmi penite(n)tiali co(n) le letanie i(n) fino che basta questa t(ri)bolatione ogni dì una volta p(re)gando strectame(n)te p(er) la s(an)c(t)a Chiesa e p(er) lui che Dio gli dia vero lume (et) co(n)gnoscime(n)to (et) fortecça contro a suoi nimici. Ora dico io a voi che voi no(n) diciate solame(n)te co(n) la lingua, ma col cuore (et) co(n) gra(n)dissimo deside(r)io co(n)gregate i(n)sieme dina(n)çi a quella gloriosa vergine Agnesa madre di molte i(n)gnora(n)ti figluole inta(n)to che Dio (et) ella po(n)ga remedio alla i(n)gnora(n)tia (et) freddecça v(ost)ra, acciò che io vi possa vede(re) spose tutte fiorite di vere (et) reali virtù seguitando la doctrina del som(m)o et(er)no fiore, dolce (et) amo(ro)so v(er)bo. An(n)egatevi nel p(re)tioso sangue suo. Prego lui che a tucte vi dia la sua dolce et(er)na benedictione. Altro no(n) dico. P(er)manete ecc. (Ies)ù dolce, (Ies)ù amore.

Una prima considerazione potrebbe quindi essere quella collegata alla perdita di informazioni nel processo di sviluppo della tradizione: i testimoni più antichi, come in tal caso il *Casanatense* 292, manterrebbero parti di testo assenti nelle successive raccolte di lettere.

Ma questo assioma viene però subito contraddetto, se si considera il caso della lettera T332, trasmessa da 10 mss.[40], tra cui sempre il *Casanatense* e anche (caso come si è visto del tutto eccezionale) S_{10}^{c}, uno degli originali conservati.

---

[39] C, lettera 14 cc. 223r-224r; B, lettera 155 c. 229rv; Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. II.VII.5 (= F_1), lettera 19 cc. 87r-89r; F_2, lettera 66 cc. 136r-137r; P_2, lettera 153 cc. 164vb-165ra; P_3, lettera 179 cc. 154ra-va; Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. *Palatino* 56 (= P_4), lettera 147 cc. 142ra - 142vb; P_5, lettera 66 cc. 69va-70rb; R_1, lettera 50 cc. 86vb-88ra; Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, ms. T.II.10 (= S_4), lettera 52 cc. 81vb - 82vb; T, lettera 90 cc. 77vb-78va.

[40] B, lettera 128 cc. 200v-201v; C, lettera 9 cc. 217r-218r; F_2, lettera 146 cc. 264r-266r; P_2, lettera 126 cc. 140vb-141vb; P_3, lettera 150 cc. 133va-134rb; P_5, lettera 146 cc. 145rb-146rb; South Bend (Indiana), University of Notre Dame, Hesburgh Library, ms. *Italian* b.2 (= N), lettera 4 cc. 6v-9r; R_1, lettera 115, c. 176vb; Firenze, Biblioteca Riccardiana, ms. 1303 (= R_2), lettera 16 cc. 42rb-43va; T, lettera 62 cc. 50va-51va.

S_{10}^{c}	C	B
p(er)ò che […] è stato lassato da Dio p(er) n(ost)ra utili<di>tà, acciò che le virtù sieno […] più qui.	p(er)ò che i(n)fino allora basterà il n(ost)ro nimico il quale Idio ci à lassato p(er) n(ost)ra utilità, acciò che le v(ir)tù sieno acquistate co(n) sudore media(n)te la gratia sua. No(n) dico più qui.	p(er)ò che i(n)fino allora bastarà il v(ost)ro nemico el q(ua)le ci è stato lassato da Dio p(er) n(ost)ra utilità, acciò che le v(ir)tù sieno aq(u)istate co(n) sudore media(n)te la gr(ati)a sua. No(n) dico più q(u)i.
Rispondo alla lettera che tu Petro mi ma(n)dasti. […] *di casa* (et) venire qua che se n’avrai voglia co(n) ogni sollicitu […] nde che ti restano a fare acciò che isciolto possi […] *p*reso quello coltello che di sopra […] So bene che tu no(n) credi che io […] come ogni dì di nuovo vi parturisco […] più si vede el bisogno or briga di rinovarti (et) il si […] di levarvi dal mo(n)do (et) corrire a Dio che v’aspecta		Rispo(n)do a la lett(er)a che tu Petro mi ma(n)dasti. Io m’avedrò b(e)n(e) se tu ài desiderio d’uscire di casa e venire q(u)a che, se n’arai vogla, co ogni solecitudi(n)e brigarai dispaciarti di tutte le facce(n)de che ti restano a fare, a ciò che, sciolto i(n) tutto, possi seguitare (Crist)o crocifixo, ma tu, neglige(n)te, e no(n) ài p(er)so q(u)ello coltello che di sop(r)a è d(e)c(t)o. Unde el desiderio s(an)c(t)o ch(e) Dio t’à dato nol metti in aseghuitio(n)e. So bene che tu no(n) credi ch’io ti vogla abandonare che così ti ve(n)ga la morte a te e gl’altri come ogni dì di nuovo vi p(ar)turischo nel cospetto di Ddio p(er) continova oratio(n)e e […] i(n) chuj si vede el bisogno or briga di rinova(r)ti e il simile dico a te Stefano ch(e) co solecitudine vi studiate di levarvi dal mo(n)do e cor(r)ire a Dio che v’aspetta co le braccia ap(er)te. Venitene tosto.
[…] *p(a)p(a) Ur*bano VI° à avuto i(n) questi dì p(er) la dolce bontà […] e buono tempo.	La s(an)c(t)a Chiesa (et) papa Urbano VI° à(n)no avuto i(n) q(ue)sti dì p(er) la dolce bo(n)tà di Dio le più rilevate noville che ci fossino già e buono te(m)po.	La santa Chiesa e papa Ur(ba)no VI° p(er) la dolce bontà di Dio à a q(u)esti dì avuto le più rilevate novelle che avesse già buo(n) tempo.

Al contrario della lettera precedente (T336), in questo caso la lezione più ampia attestata dall'originale, benché molto lacunoso, non è conservata dal testimone cronologicamente più antico[41], ma dal ms. B (Milano, Biblioteca Braidense A.D. XIII. 34), scritto in parte dal mercante Mariano Vitali da Siena, molto probabilmente a Milano agli inizi del XV secolo[42].

Anche per le lettere cateriniane i mss. più tardi non sono quindi sempre *deteriores*, ma possono talora riportare una lezione più completa, a seconda dell'aderenza o meno agli originali o ad antigrafi andati perduti vicini agli originali che tendevano a mantenere anche le parti e i riferimenti personali, legati all'effettiva funzione comunicativa della lettera. La presenza di queste parti di testo permette così di porre in relazione il ms. che le contiene, indipendentemente dalla sua cronologia materiale, con la fase più antica della tradizione, quasi con la genesi stessa delle lettere cateriniane. Ma anche la sparizione delle sezioni originarie, poste per lo più a chiusura delle lettere, diventa un fondamentale indizio per comprendere i rapporti genealogici tra i testimoni, per verificare le dinamiche della trasmissione delle lettere e per cogliere il processo di riscrittura del testo dalle *lettere* di Caterina da Siena all'*Epistolario* di santa Caterina da Siena. Le notazioni private vengono infatti cancellate perché ritenute non più rilevanti e significative per delle lettere che andavano sempre più perdendo il loro valore pratico e informativo per trasformarsi in un epistolario che doveva essere prima di tutto testimonianza della vita spirituale di Caterina da Siena e dell'impegno politico e religioso da lei compiuto nella più ampia vicenda della storia della Chiesa e della Cristianità.

La consapevolezza di questo passaggio è ben chiara anche agli stessi suoi discepoli e seguaci, ai quali si deve in larga parte l'allestimento e la diffusione delle raccolte di lettere. Tra questi, suo fedele collaboratore,

---

41 La conservazione integrale dei testi è quindi da indagare nell'ambito dell'intera tradizione e non solo in quello delle poche raccolte primitive, per cui cfr. Lino Leonardi, *Il problema testuale* cit., p. 81.

42 Sul ms. si veda la scheda n. 12 a cura di A. Restaino, in *Caterina da Siena, Epistolario: Catalogo dei manoscritti e delle stampe* cit.

copista e 'segretario', fu il senese Neri di Landoccio Pagliaresi[43], che conobbe Caterina intorno al 1372-1373, seguendola in varie città e dalla quale fu miracolosamente guarito a Genova, durante il viaggio di ritorno da Avignone, nella primavera del 1377. Il Pagliaresi ha un ruolo determinante nella tradizione manoscritta dell'*Epistolario*: a lui si deve la redazione del ms. 3514 della Österreichische Nationalbibliothek di Vienna, siglato MO, perché proveniente dal monastero di Monte Oliveto Maggiore, e del ms. *Magliabechiano* XXXVIII, 130 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, siglato F_4. I due mss., entrambi autografi del Pagliaresi, rappresentano le due fasi estreme del processo di formazione delle raccolte delle lettere cateriniane[44]: quello iniziale, delle raccolte private per uso interno alle comunità cateriniane, con finalità spirituali ed edificanti; e quello successivo delle raccolte pubbliche, finalizzate a promuovere il culto di Caterina e a sostenere la sua canonizzazione. Il ms. F_4 contiene infatti soltanto 22 lettere e costituisce una piccola raccolta ad uso personale di Pagliaresi, allestita copiando i testi con ogni probabilità direttamente dagli originali, tra il 1380 e il 1385, quindi immediatamente dopo la morte di Caterina. Il codice Viennese, invece, contiene 220 lettere e si presenta come una raccolta ampia e consistente, a cui il fedele discepolo di Caterina si dedicò per diverso tempo fino alla morte avvenuta nel 1406. Al di là del numero di lettere e del differente impianto compositivo e ideativo dei due mss., per quanto riguarda la struttura dei testi, la diversità maggiore si coglie proprio nell'assenza nel ms. Viennese di quelle parti finali delle lettere che contengono informazioni personali o relative a fatti particolari della vita di Caterina e che invece sono attestate dalla piccola raccolta privata del Pagliaresi, ovvero F_4.

Tra i vari esempi possibili, si riporta quello della lettera T176, indirizzata a Francesco di Pipino sarto da Firenze, nella lezione finale dei due mss. pagliaresiani[45]:

---

[43] Su questa figura cfr. almeno Gian Maria Varanini, *Pagliaresi, Neri di Landoccio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 80, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2014, pp. 311-313.

[44] Cfr. Giovanna Frosini, *Lingua e testo* cit.; Angelo Restaino, «La mano di Neri» cit.

[45] F_4, lettera 7 c. 37r-v; MO, lettera 87 c. 140r-v.

F4	MO
Et così dico a te Agnesa: fa' che io ti senta crescere in fame de l'onore di Dio (et) salute dell'anime, (et) spandere fiumi di lagrime con humile (et) continua oratione dinançi a Dio p(er) salute di tutto quanto el mondo, (e) spetialmente p(er) la reformatione dela dolce sposa di (Crist)o, la quale vediamo venire in tanta tenebre (et) in tanta ruina. No(n) dico più qui. P(er)manete ne la s(an)c(t)a (et) dolce dilectione di Dio.	E così dico ad te, Agnesa: fa' che io ti senta crescere in fame de l'honore di Dio (et) de la salute dell'a(n)i(m)e (e) spandere fiumi di lagrime co(n) hu(m)ile (et) (con)tinua or(ati)one dinançi a Dio p(er) salute di tutto quanto el mondo, (et) spetialmente p(er) la reformatione de la dolce sposa di (Crist)o, la quale vediamo venire in tanta tenebre (et) in tanta ruina. No(n) dico più. P(er)manete ne la s(an)c(t)a (et) dolce dilectione di Dio.
Pregovi che di subbito portiate a Giannocço la lettera che io vi mando con questa (et) non manchi che no(n) glili portiate dovumque elli è; et lui pregate che prestamente dia o faccia dare quella di Ghallo che è ne la sua (et), se bisogna che voi la portiate, voi sì 'l fate. Altro no(n) dico. Confortate Bartalo (et) mo(n)na Orsa, Ginevra (et) tutte l'altre figliuole, (et) scriveteci novelle di More, (et) benedicete Bastiano. Fatta a dì XIII d'ottobre 1378.	
I(es)ù dolce, I(es)ù amore.	I(es)ù dolce, I(es)ù amore.

Tra le due raccolte si assiste quindi alla sparizione, consapevolmente eseguita dallo stesso raccoglitore, il Pagliaresi, di una informazione pertinente nel contesto dell'effettiva comunicazione epistolare, ma che diventa poi contrastante o di poco significato per la successiva versione istituzionale e *vulgata* dei testi. Il processo di sparizioni e di cancellazioni di sezioni di lettere andrà quindi anche collegato all'immagine di Caterina – profetessa, mistica, santa[46] – che il raccoglitore vuole far emergere, e all'obiettivo stesso della raccolta. Ciò non si attua solo a livello macrotestuale, ma anche sul piano delle minime varianti testuali.

[46] Cfr. Claudio Leonardi, *Caterina la mistica*, in *Medioevo al femminile*, a cura di F. Bertini, Laterza, Roma-Bari 1989, pp. 170-195; Id., *La grande Caterina*, in *Medioevo latino. La cultura dell'Europa cristiana*, SISMEL Edizioni del Galluzzo, Firenze 2004, pp. 673-692.

Lettera	C	Altre raccolte
T295[47]	l'odore di te, dolcissimo sa(n)gue	l'odore tuo (lezione MO)
T322[48]	Or videsi ta(n)ta necessità qua(n)ta oggi si vede nel corpo mistico della s(an)c(t)a Chiesa	Or videsi mai tanta necesità q(ua)nta oggi vediamo nella s(an)c(t)a Chiesa (lezione MO)
T316[49]	vicario di (Crist)o, papa Urbano VI	vicario di (Crist)o (lezione B)

I casi qui presentati sono tratti dal ms. *Casanatense* 292: la piccola raccolta allestita tra il 1378 e il 1382 dal discepolo fiorentino Barduccio Canigiani[50]. Come si può osservare, le lezioni presenti in C e assenti nel resto della tradizione sembrano riflettere più fedelmente espressioni mistiche del linguaggio della Santa senese, come il concetto di "corpo mistico della Chiesa", ricorrente nelle lettere e a cui Caterina dedica un'intera sezione della sua opera di maggiore impegno dottrinale, il *Dialogo della divina provvidenza*[51]; ma anche come l'uso di superlativi propri del linguaggio mistico. Un linguaggio che non viene invece mantenuto dal resto della tradizione, più attenta a diffondere l'immagine di Caterina ufficialmente accolta dalla Chiesa, sempre sospettosa nei confronti di qualunque forma o esperienza di mistica femminile[52].

---

47 B, lettera 29 cc. 78r - 79r; C, lettera 7 cc. 213v-214v; London, British Library, ms. *Harley* 3480 (= H), lettera 29 cc. 50rb-51va; Modena, Archivio Capitolare, *Confraternita della Santissima Annunziata*, ms. SA 1 (= M), lettera 63 cc. 87ra-87rb; MO, lettera 63 cc. 114r-115r; Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, ms. T.III.5 (= S_1), lettera 27 c. 340r; S_2, lettera 79 cc. 116rb-117va; Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, ms. I.VI.14 (= S_5), lettera 63 cc. 99vb-101ra; Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. *Palatino* 58 (= P_1), lettera 29 cc. 40va - 41va; P_2, lettera 28 cc. 36va-37va; P_3, lettera 41 cc. 39va - 40rb; P_4, lettera 90 cc. 92va-93rb.

48 B, lettera 33 cc. 82v-83v; C, lettera 6 cc. 212r-213r; F_2, lettera 16 cc. 41v-43r; H, lettera 33 cc. 56rb-57rb; P_1, lettera 33 cc. 45va-46va; P_2, lettera 32 c. 41ra-vb; P_3, lettera 45 cc. 43rb-44ra; P_4, lettera 70 c. 69rb-vb; P_5, lettera 16 cc. 17vb-18vb; S_1, lettera 31 c. 340v; S_2, lettera 60 cc. 85va-86vb.

49 B, lettera 167 cc. 245r-246r; C, lettera 4 cc. 205v-207v; F_1, lettera 10 cc. 68r-71r; F_2, lettera 77 cc. 159r-161r; P_2, lettera 165 cc. 179rb-180va; P_3, lettera 190 cc. 165rb-166rb; P_5, lettera 77 cc. 83rb-84va; R_1, lettera 61 cc. 107rb-109rb; T, lettera 101 cc. 92ra-93rb.

50 Cfr. Antonella Dejure, *Sul manoscritto* Casanatense *292* cit., pp. 157-185.

51 Vd. S. Caterina da Siena, *Il Dialogo*, a cura di G. Cavallini, Cantagalli, Siena 1995², pp. 305-428.

52 Sulla questione cfr. Claudio Leonardi, *La santità delle donne*, in *Scrittrici mistiche italiane*, a cura di G. Pozzi e C. Leonardi, Marietti, Genova 1996 (rist.), pp. 43-57.

Infine, anche la sottrazione di una semplice precisazione con funzione quasi di glossa di carattere storico, come quella di «*papa Urbano VI*», assume un particolare significato: la tradizione delle lettere cateriniane mostra la volontà di cancellare i riferimenti a un papa contrastato e controverso, tanto che dal 1389 la nuova Curia di Bonifacio IX trova legittimazione nel prendere le distanze dal precedente pontefice[53]. Questa situazione ha fortissime ricadute anche per l'Ordine domenicano. Il ms. *Casanatense* 292 – scritto entro il 1382, ovvero quando Urbano VI era ancora papa – è quindi spia di una fase originaria della tradizione, rispetto a quella successiva in cui si assiste alla sparizione di un riferimento storico ormai "scomodo" per l'Ordine domenicano impegnato nella diffusione e nell'approvazione delle lettere, soprattutto in funzione della canonizzazione di Caterina da Siena[54].

Le sparizioni e le cancellazioni, che portano talora a delle vere riscritture del testo cateriniano, non sono quindi mai neutre. Al contrario, costituiscono un segno distintivo del processo di formazione e di sviluppo della tradizione che, sul piano del metodo, non può non essere valutato se non partendo dalla fondamentale prospettiva indicata da Gianfranco Folena del *textus testis*: ovvero del testo antico come «testimone degno di fiducia» che, se interrogato adeguatamente, «ha sempre molte cose preziose da dirci sull'autore e sul destinatario, anche se ignoti, sull'ambiente e sul pubblico»[55]; diventando quindi ulteriore e indiscutibile prova, nelle sue implicazioni più latamente culturali, dell'inscindibile nesso esistente tra storia e filologia.

Bibliografia critica

Testi di riferimento

Armando Antonelli, «I "viagi ke debbono fare li pellegrini ke vanno oltremare": edizione con restauro linguistico di un testo senese del Trecento», in *Letteratura italiana antica*, vol. XVI (2015), pp. 57-60.

---

53 Cfr. Paolo Brezzi, «Lo scisma d'Occidente come problema italiano», in *Archivio della R. Deputazione romana di Storia Patria*, 67 (1944), pp. 391-450: 412.

54 Sulla questione cfr. Silvia Nocentini, *Prolegomena* a Raimondo da Capua, *Legenda maior* cit., pp. 29-34.

55 Gianfranco Folena, *"Textus testis": caso e necessità nelle origini romanze [1973]*, in Id., *Textus Testis. Lingua e cultura poetica delle origini*, Bollati Boringhieri, Torino 2002, pp. 3-26 (citazione a p. 7).

Arrigo Castellani, *Una lettera mercantile senese del 1294 [1946]*, in Id., *Saggi di linguistica e di filologia italiana e romanza (1946-1976)*, 3 voll., Roma 1980, II, pp. 407-423.

S. Caterina da Siena, *Il Dialogo*, a cura di G. Cavallini, Siena, Cantagalli, 1995[2].

Valeria della Valle, «Due documenti senesi della fine del sec. XIII», in *Cultura Neolatina*, vol. XXXII, (1972), n. I, pp. 23-51.

Mahmoud Salem Elsheikh, «Testi senesi del Duecento e del primo Trecento», in *Studi di filologia italiana*, vol. XXIX (1971), pp. 113-145.

Le lettere di S. Caterina da Siena, ridotte a miglior lezione, e in ordine nuovo disposte, con note di Niccolò Tommaseo, a cura di P. Misciattelli, 6 voll., Libreria Editrice Giuntini Bentivoglio & C, Siena 1913-1921.

The Letters of Catherine of Siena, a cura di S. Noffke, 4 voll., Tempe-Arizona 2000-2008.

Nuovi testi fiorentini del Dugento, a cura di A. Castellani, 2 voll., Sansoni, Firenze 1952.

Il processo castellano, con appendice di Documenti sul culto e la canonizzazione di S. Caterina da Siena, a cura di M.-H. Laurent, Bocca, Milano 1942.

Il Processo castellano. Santa Caterina da Siena nelle testimonianze al Processo di canonizzazione di Venezia, a cura di T. S. Centi e A. Belloni, Nerbini, Firenze 2009.

Prosa italiana delle origini. I. Testi toscani di carattere pratico, a cura di A. Castellani, 2 voll., Pàtron, Bologna 1982.

Raimondo da Capua, *Legenda maior sive legenda admirabilis virginis Catherine de Senis*, a cura di S. Nocentini, SISMEL Edizioni del Galluzzo, Firenze 2013.

Scipione Bargagli, *Il Turamino, ovvero del parlare e dello scriver sanese*, a cura di L. Serianni, Salerno editrice, Roma 1976.

Angelo Silvagni, «Un testamento volgare senese del 1288», in *Bullettino della Società Filologica Romana*, vol. III (1902), pp. 47-55.

Vita della serafica vergine Santa Caterina da Siena tradotta dall'edizione latina scritta dal b. Raimondo da Capua domenicano suo confessore, III, Istituto dei Paolini di L. Annoni, Monza 1894.

Bibliografia critica

S. Bischetti, *Prime indagini su alcune analogie grafiche tra lettere originali e raccolte*, in *Per una nuova edizione dell'*Epistolario *di Caterina da Siena*. Atti del Seminario (Roma, 5-6 dicembre 2016), a cura di A. Dejure – L. Cinelli OP, Istituto storico italiano per il medio evo, Roma 2017, pp. 63-102.

Paolo Brezzi, «Lo scisma d'Occidente come problema italiano», in *Archivio della R. Deputazione romana di Storia Patria*, 67 (1944), pp. 391-450.

Caterina da Siena, *Epistolario: Catalogo dei manoscritti e delle stampe*, a cura di M. Cursi, A. Dejure, G. Frosini, Roma, Istituto storico italiano per il medio evo, 2021 (in corso di stampa).

Arrigo Castellani, *Grammatica storica della lingua italiana*, I. *Introduzione*, il Mulino, Bologna 2000.

Arrigo Castellani, *Osservazioni sulla lingua di S. Bernardino da Siena [1982]*, in Id., *Nuovi saggi di linguistica e filologia italiana e romanza*, a cura di V. della Valle – G. Frosini – P. Manni – L. Serianni, 3 voll., Salerno, Roma 2009, II, pp. 611-622.

Daniele Danesi, *Cento anni di libri: la biblioteca di Bellisario Bulgarini e della sua famiglia, circa 1560-1660*, Pacini, Pisa 2014.

Antonella Dejure, *Sul manoscritto* Casanatense *292: problemi testuali e note linguistiche*, in *Per una nuova edizione dell'*Epistolario *di Caterina da Siena*. Atti del Seminario (Roma, 5-6 dicembre 2016), a cura di A. Dejure – L. Cinelli OP, Istituto storico italiano per il medio evo, Roma 2017, pp. 157-185.

Carlo Dionisotti, *Aldo Manuzio umanista e editore*, Il Polifilo, Milano 1995.

Carlo Dionisotti, *Gli umanisti e il volgare fra Quattro e Cinquecento*, a cura di V. Fera, 5 Continents, Milano 2003 (1968[1]).

Eugenio Dupré Theseider, «Il problema critico delle lettere di S. Caterina da Siena», in *Bullettino dell'Istituto Storico Italiano e Archivio Muratoriano*, vol. XLIX (1933), pp. 229-237.

Robert Fawtier, *Sainte Catherine de Sienne. Essai de critique des sources*, II. *Les ouvres de sainte Catherine de Sienne*, DeBoccard, Paris 1930.

Gianfranco Folena, *"Textus testis": caso e necessità nelle origini romanze [1973]*, in Id., *Textus Testis. Lingua e cultura poetica delle origini*, Bollati Boringhieri, Torino 2002, pp. 3-26.

Giuseppe Frasso, *Incunaboli cateriniani*, in *Congresso internazionale di studi cateriniani*. Atti del Convegno (Siena-Roma, 24-29 aprile 1980), Curia generalizia O.P., Roma 1982, pp. 421-432.

Giovanna Frosini, *Lingua e testo nel manoscritto Viennese delle lettere di Caterina*, in *Dire l'ineffabile. Caterina da Siena e il linguaggio della mistica*. Atti del Convegno (Siena, 13-14 novembre 2003), a cura di L. Leonardi e P. Trifone, SISMEL Edizioni del Galluzzo, Firenze 2006, pp. 91-125.

Giovanna Frosini, *Linguistica e filologia*, in *Manuale di Linguistica italiana*, a cura di S. Lubello, De Gruyter, Berlin - Boston 2016, pp. 612-632.

Ludwig Hirsch, «Laut-und Formenlehre des Dialekts von Siena», in *Zeitschrift für romanische Philologie*, vol. I (1885), n. 9, pp. 513-570; vol. II (1886), n. 10, pp. 56-78, 411-446.

Julius Kirshner, *Canigiani, Barduccio*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 18, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1975, pp. 84-85.

Claudio Leonardi, *Caterina la mistica*, in *Medioevo al femminile*, a cura di F. Bertini, Laterza, Roma-Bari 1989, pp. 170-195.

Claudio Leonardi, *La grande Caterina*, in *Medioevo latino. La cultura dell'Europa cristiana*, SISMEL Edizioni del Galluzzo, Firenze 2004, pp. 673-692.

Claudio Leonardi, *La santità delle donne*, in *Scrittrici mistiche italiane*, a cura di G. Pozzi e C. Leonardi, Marietti, Genova 1996 (rist.), pp. 43-57.

Lino Leonardi, *Il problema testuale dell'Epistolario cateriniano*, in *Dire l'ineffabile. Caterina da Siena e il linguaggio della mistica*. Atti del Convegno (Siena, 13-14 novembre 2003), a cura di L. Leonardi e P. Trifone, SISMEL Edizioni del Galluzzo, Firenze 2006, pp. 71-90.

Rita Librandi, «Intrecci di molte voci per una sola parola», in *Archivio italiano per la storia della pietà*, vol. XVIII (2005), pp. 159-176.

Giovanna Murano, «"Ò scritte di mia mano in su l'Isola della Rocca". Alfabetizzazione e cultura di Caterina da Siena», in *Reti Medievali Rivista*, vol. XVIII (2017), n. 1, pp. 139-176.

Diego Parisi, «Per l'edizione dell'Epistolario di Caterina da Siena. Censimento dei manoscritti (con alcune note sulla tradizione)», in *Bullettino dell'Istituto storico italiano per il medio evo*, CXIX (2017), pp. 450-466.

Angelo Restaino, «La mano di Neri. Per un'analisi paleografica del ms. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, 3514 dell'epistolario di Caterina da Siena», in *Bullettino dell'Istituto storico italiano per il medio evo*, vol. CXIX (2017), pp. 469-498.

Margherita Quaglino, *Primi appunti sulla lingua degli autografi Pagliaresi*, in *Per una nuova edizione dell'*Epistolario *di Caterina da Siena*. Atti del Seminario (Roma, 5-6 dicembre 2016), a cura di A. Dejure – L. Cinelli OP, Istituto storico italiano per il medio evo, Roma 2017, pp. 201-214.

Alfredo Stussi, «A proposito di una nuova edizione del Costituto senese», in *Lingua e Stile*, vol. XXXIX (2004), n. 2, pp. 291-297.

Pietro Trifone, «A onore e gloria dell'alma città di Siena. Identità municipale e volgare senese nell'età del libero comune», in *La lingua italiana*, vol. I (2005), pp. 41-68.

Gian Maria Varanini, *Pagliaresi, Neri di Landoccio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 80, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2014, pp. 311-313.

Maurizio Vitale, *La scuola «senese» nelle questioni linguistiche fra Cinque e Settecento*, in *Lingua e letteratura a Siena dal '500 al '700*. Atti del Convegno (Siena, 12-13 giugno 1991), a cura di L. Giannelli, N. Maraschio e T. Poggi Salani, Nuova Italia, Siena 1994, pp. 1-40.

Massimo Zaggia, *Fortuna editoriale delle lettere di Caterina da Siena*, in *Dire l'ineffabile. Caterina da Siena e il linguaggio della mistica*. Atti del Convegno (Siena, 13-14 novembre 2003), a cura di L. Leonardi e P. Trifone, SISMEL Edizioni del Galluzzo, Firenze 2006, pp. 127-187.

Marina Zancan, *«Lettere» di Caterina da Siena*, in Ead., *Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione letteraria italiana*, Einaudi, Torino 1998, pp. 113-153.

Gabriella Zarri, *Note sulla diffusione e circolazione di testi devoti (1520-1550)*, in Ead., *Libri di spirito. Editoria religiosa in volgare nei secoli XV-XVII*, Rosenberg & Sellier, Torino 2009.

Il genere extracanonico della lettera scientifica visto attraverso il carteggio di Giovanni Fabbroni

Beáta TOMBI
Università di Pécs

Abstract. In my paper through the study of the correspondence of Giovanni Fabbroni, one of the most operating and active intellectual of the 18th century, I would like to verify the phenomenon of abolition as the most explicit aspect of the scientific letter. This genre of letter which was flourishing through the 17th and 18th centuries, is known for its rebel and outstanding character. Being placed on the border of scientific and non-scientific texts it is characterized both by clear and simple content and by experimental and academic language as well. Its aspiration for a new and diverse communication demonstrates its difference from the humanistic epistle.

Keywords: 18th century, scientific letter, transparent comunication, literature of popular science, abolition.

1. Introduzione

Tra il XVI e il XVII secolo, nel panorama ampio dei generi della letteratura della scienza popolare[1], si presentò un nuovo genere quello della *lettera scientifica*[2]. È un genere che nell'età della rivoluzione scientifica fu

[1] Fino al Settecento i generi più diffusi della letteratura della scienza popolare erano il dialogo e il poema didascalico. Fra i maggiori esponenti di questi generi si ricordano Gilles de Corbeil (*Liber de urinis*), Girolamo Fracastoro (*Syphilis sive morbus gallicus*) e Galileo Galilei (*Istoria e dimostrazioni intorno alle macchie solari, Il Saggiatore*).

[2] Il genere della lettera scientifica si sviluppò nell'ambito degli scienziati settecenteschi, benché vantasse una lunga tradizione. Il suo nucleo tematico si ritrova nell'epistola erudita del Quattrocento. Il termine invece aveva un ben diverso significato nel periodo sei- e settecentesco come nell'età rinascimentale. Tale espressione si riferì a quel tipo di lettera,

trovato il miglior mezzo per descrivere i retroscena di una ricerca o per comunicare le diverse esperienze e osservazioni soggettive. Gli studiosi di scienze e i naturalisti del Settecento preferirono questa forma di comunicazione perché gli dava spazio sufficiente per analizzare e indagare liberamente la realtà sotto il velo di una prosa slegata e svincolata.

Al rigore del termine, non corrisponde quindi sempre un rigore del materiale. L'espressione punta soprattutto a sottolineare la piena frattura che la separa dagli altri generi epistolari[3]. La lettera scientifica si innesta su un diverso terreno rispetto alla lettera familiare o quella filosofica dando avvio prima di tutto a studi scientifici. Rigorosa e inconfutabile nella sua compostezza, la lettera scientifica assolve a una funzione di trascrizione di saggi scientifici e di comunicazione di riscontri o di studi, ma ci sono anche delle lettere che fuoriescono dai loro schemi convenzionali e propongono la trasmissione di notizie scientifiche a scopo divulgativo. Vale a dire che in tanti casi l'attenzione per la scienza e per le sue strutture non significa affatto l'abbandono degli argomenti sociali e culturali. Anzi, non sono rari i momenti in cui la sensibilità degli autori attinge al di là della scienza e giunge a momenti autoriflessivi o confidenziali.

L'esistenza contemporanea dello scientifico e non-scientifico all'interno dello stesso orizzonte narrativo implica che il nuovo carattere della lettera scientifica deve esser cercato nella propria ibridazione. Il mutamento del genere dell'epistola portò alla formazione di un nuovo tipo di lettera che va collocato fra il piano alto della lettera erudita del Cinquecento e il piano in espansione ma non ancora classificato del giornalismo nascente. Vale però a dire che proprio i suoi caratteri eterogenei impediscono alla lettera scientifica di trovare il suo posto nella tassonomia dei generi. Da qui il suo carattere extracanonico e la sua profonda avversione all'ufficialità costituita. Ma proprio perché non sottosta né alle norme del genere della lettera erudita né a quelle dell'articolo giornalistico, bisogna spazzare via ogni vecchio criterio tassonomico e studiarla sulla base di nuovi criteri e dentro un orizzonte diverso. E questo significa che la ridefinizione

firmata da studiosi di scienze, che scelse come argomento la trattazione di una tesi o di un problema scientifico.

[3] Fra i più diffusi generi epistolari vanno menzionati la lettera filosofica, celebrativa e privata.

del genere della lettera può nascere soltanto dalla messa in discussione del tradizionale canone letterario.

Che la lettera scientifica rimanga un genere eccezionale nella tradizione letteraria, un genere di scissione, modellato sulla moltiplicazione dei generi lo confermano le lettere di Giovanni Fabbroni[4]. Le sue lettere destinate agli scienziati più conosciuti del secolo si staccano dal genere della lettera tradizionale e si svolgono come testi ibridi al confine della lettera erudita e dell'articolo giornalistico.

2. Le lettere scientifiche di Giovanni Valentino Matteo Fabbroni

Nonostante la presenza secentesca della lettera scientifica, solo nel Settecento venne ufficialmente accettata dagli studiosi europei come uno dei generi più utili della comunicazione scientifica. Bisogna però aggiungere che proprio nella sua diffusione si radicalizza la sua separazione dalla tassonomia dei generi: dinanzi ai criteri rigidi del canone letterario in ogni caso si rivelò carente e difettoso. Un genere così strano ed extracanonico come questo viene applicato e riformulato con finalità diverse, fino a trasformarlo nel genere dell'articolo giornalistico. Uno degli episodi più significativi nell'evoluzione della lettera scientifica è la corrispondenza vastissima di Giovanni Fabbroni, il maggior protagonista della vita

4 Giovanni Valentino Matteo Fabbroni (1752-1822) fu uno degli intellettuali più attivi del Settecento in Italia. I suoi vari interessi si riflettono benissimo nel lungo elenco dei suoi corrispondenti che vanno da artisti a soldati, da aristocratici a scienziati, e da politici a economisti. Notevoli furono i suoi viaggi in Europa in età giovanile: soggiornò a Parigi e a Londra dove strinse amicizia con gli studiosi più prestigiosi dei due paesi. Fu l'intimo di Pietro Leopoldo, allora Granduca di Toscana, che restò il suo potente protettore fino alla sua morte. La sua inclinazione per le scienze naturali fu rafforzata dai suoi amici-scienziati fra cui l'illustre chimico Alessandro Bicchierai e Giovannin Lapi, fondatore dell'Accademia dei Georgofili. Nel 1775, a fianco di Felice Fontana fece parte della fondazione del Reale Museo di Fisica e Storia Naturale di Firenze di cui fu secondo direttore e poi direttore fino al 1806. Come direttore del Museo, uno dei maggiori in Europa, ebbe modo di stabilire tanti contatti fermi con alcuni tra i più colti e illuminati personaggi del continente. I suoi viaggi europei gli davano l'occasione di collaborare con scienziati europei e americani fra cui Benjamin Franklin, Jean Darcet o Joseph Priestley, ma conobbe anche Thomas Jefferson che lo invitò in America. Oltre ai suoi saggi di carattere scientifico, notevoli sono anche i suoi scritti di economia *Scritti di pubblica economia di G. F.* (1780) e di commercio *I provvedimenti annonari* (1804).

scientifica a Firenze, dopo la metà del secolo. Infatti, Fabbroni aprò la strada a modi nuovi di approccio alla scienza, indicando il fine del genere della lettera scientifica nel *docere* strettamente coniugato con il *delectare*.

Una delle innovazioni di Fabbroni è senza dubbio la scelta del volgare. Nel primo Settecento tra le lettere di contenuto scientifico prevalsero ancora le epistole latine, ma era comunque in crescita anche lo spazio concesso a quelle volgari. Una tale scelta non deve essere semplicemente considerata come una decisione consapevole ma anche come avversione da parte dello studioso nei confronti della vecchia scienza immersa nel latino. Con l'uso del volgare Fabbroni intendeva anche prendere le distanze dall'epistola antica e dare una svolta alla vecchia erudizione, allo scopo di promuovere una scienza eminentemente speculativa. Alla base del linguaggio scientifico di Fabbroni fu posto il principio della norma settecentesca caratterizzato dalla massima apertura alla ricerca di chiarezza e di semplicità. Alla scissione linguistica corrisponde la stessa struttura delle lettere.

L'adozione vivace della forma epistolare non giustificò la conservazione della struttura tradizionale. Le lettere di Giovanni Fabbroni e dei suoi corrispondenti rompono la struttura dell'epistola erudita e puntano a una nuova direzione. Certamente ciò non significa che il nuovo impianto delle lettere risulti indipendente dai suoi modelli cinquecenteschi. La cornice autobigrafica o il racconto di un episodio inventato alla fine della lettera, ad esempio, vennero felicemente conservati come elementi fissi anche nei testi di Fabbroni. Queste parti hanno una funzione molto precisa. Le storie originali qui raccontate non servono semplicemente per introdurre la lettera, ma si presentano a un utile impiego anche nell'alleggerimento del contenuto scientifico[5]. Ne risulta che il contenuto scientifico si separa dalla parte introduttiva e domina rigorosamente l'argomentazione.

La nuova direzione dell'epistolografia fabbroniana si avverte nel miglior modo nella parte dell'argomentazione. Infatti, quelle parti non sono strutturate secondo i dettami e i procedimenti della retorica antica. Rispetto alle epistole erudite sembrano assolutamente svincolate da ogni

[5] La cornice era parte obbligatoria anche dell'epistola quattro- e cinquecentesca. A questa tradizione si sottrasse pienamente la lettera secentesca, che lasciando in ombra la componente soggettiva, subito dopo l'evocazione si immerse nel trattare l'argomento scientifico.

sovrastruttura classica e medievale. Non va assegnato ruolo preminente neanche alle citazioni letterarie, promotori delle lettere scientifiche del Seicento[6]. Tali frammenti vennero sostituiti da riferimenti a teorie scientifiche o da esempi tratti da opere di carattere scientifico. Fabbroni, per esempio, in una delle sue lettere indirizzate a Thomas Jefferson cita Joseph Priestley, John Crawford e John Leslie, scienziati dell'epoca senza eccezione[7], ma anche i suoi corrispondenti ricorsero alle figure e ai risultati della scienza contemporanea[8]. Bisogna notare che, diversamente dalle lettere dei secoli precedenti, la narrazione di queste parti si mantiene viva per espressioni proprie della letteratura didascalica. Le parole utilizzate nel campo della pedagogia,

---

6 Nelle lettere degli studiosi seicenteschi molto spesso fu instaurato un sottile gioco letterario richiamando allusivamente la tradizione poetica antica e moderna. Non sono rare le epistole scientifiche che usavano una strofa o un frammento poetico per facilitare la comprensione di un argomento scientifico. cfr. *Pensieri filosofici stesi in una lettera fisico-medica del dottor Carlo Francesco Cogrossi al dottor Antonio Vallisneri intorno alla corrente epidemia del bue,* in *Scienziati del Settecento,* a cura di M. L. A. Biagi, B. Basile, Ricciardo Ricciardi, Milano-Napoli 1980, pp. 143-163; *Lettere di un Professore di storia naturale al chiarissimo signore Gio. Antonio Scopoli,* in *Ibid.*, pp. 255-333; *Osservazioni intorno a'pellicelli del corpo umano fatte dal dottor Gio. Cosimo Bonomo e da lui con altre osservazioni scritte in una lettera all'Illustriss. Sig. Francesco Redi,* in *Scienziati del Seicento,* cit., pp. 721-724; *Esperienze intorno alla generazione degl'insetti fatte dal Signor Francesco Redi, e da lui scritte in una lettera al Signor Carlo Dati,* in *Ibid.*, pp. 580-705.

7 «Voi sapete che Priestley *indicò* al mondo il principale uso della respirazione, ma la sua teoria non rendeva ragione della diminuzione dell'aria respirata. Il Dr. Leslie *prova* che lo sviluppo del flogisto dal sangue si effettua non solo nei polmoni, ma per tutto il corpo; Mr. Crawford *dimostra*, che questo sviluppo è cagionato dalla materia del calore, o fuoco elementare [ass]orbita dal sangue quando viene al contatto dell'aria nelle vescichette polmonari, e conciò si comprende da che derivi la diminuzione di volume dell'aria medesima. Priestley scoprì che il primo uso della vegetazione si è quello d'assorbire il flogisto che gli animali scaricano continuamente nell'aria, e col quale la infetta.», Lettera di Giovanni Fabbroni a Thomas Jefferson, 1 novembre 1779, in https://founders.archives.gov/?q=Correspondent%3A%22Fabbroni%2C%20Giovanni%22%20Correspondent%3A%22Jefferson%2C%20Thomas%22&s=1111311111&r=3. Tutti gli studiosi erano contemporanei a Fabbroni. Joseph Pristley (1733-1804) fu chimico inglese, scopritore dell'Ossigeno, John Crawford (1746-1813) fu medico irlandese che introdusse la vaccinazione in America e John Leslie (1766-1832) fu un fisico e matematico scozzese, conosciuto per le sue sperimentazioni sulle caratteristiche del calore.

8 Cfr. ad esempio le lettere di Gabriello Grimaldi (31 ottobre 1809; 13 febbraio 1881; 12 maggio 1882); di G. Magherini (ottobre, 1882); Giuseppe Gazzeri (12 maggio 1817) ecc. Nel caso in cui nelle note non viene indicata la fonte significa che la lettera è ancora inedita ed è reperibile nell'Archivio dell'American Philosophical Society (Philadelphia, PA) – B. Tombi.

come «indicare», «dimostrare» oppure «provare», oltre a legittimare lo sfondo scientifico, creano anche una fitta rete di corrispondenza didascalica tra i termini scientifici che garantiscono una buona comprensione. I verbi esplicativi svincolati dal loro contesto originale e inseriti in un orizzonte scientifico evidenziano una prosa chiara e un periodare lineare impostato su giunture e legami logici.

In questi testi una delle note più caratteristiche è la proposta di una struttura eterogenea o impura. L'epistola lasciò posto a molteplici esperimenti fra cui la cancellazione delle barriere tra i generi. Ciò significa che alla costituzione del testo convergono anche elementi caratteristici di altri generi che giocando sugli aspetti formali, introducono una struttura diversa. Per esempio, la descrizione dettagliata di una sperimentazione così come le lunghe parti riflessive avvicinano le lettere al racconto, mentre l'analisi di un problema scientifico si svolge secondo i canoni del trattato scientifico. Ottimo esempio è la corrispondenza di Fabbroni con il chimico veneziano Vincenzo Dandolo[9] che presentando le sue sperimentazioni sull'acido tartarico riservò ampio spazio anche alle sue esperienze personali. La lettera dell'8 Agosto 1797 appare esemplare dal punto di vista generico. La forma del discorso mantiene il carattere epistolare ma lo schema dell'argomentazione va modellato sulle parti del trattato medievale:

> Rispetto alla ricerca che V. S. Illinae (1) si compiacque di farmi, se io creda, cioè, nocivo e no alla salute l'uso del vino volgarmente detto questo, credo guasto, credo di poterle rispondere per la negativa (2). […] Nel vino a guasto io trovo che manca quasi tutto l'acidulo tartarofo in quale a mio credere comincia a decomporsi allorché il vino sano atto a guastarsi principia mercé una temperatura media o calda reagire soprae il suo sedimento (3). L'effetto di questa reazione e decomposizione non che il movimento intensivo che si eccita nel liguore sembrano destinati xxx l'acido tartaroso e ad genare ed inspessire in proposizione mucoso xxx risconta in questo vino fermentante. La base dell'acido tartaroso che abbia l'ossigeno e la base non meno dell'acidulo, possono contribuire mercé affinità complicate

[9] Vincenzo Dandolo (1758-1819) fu chimico e agronomo veneziano. Pubblicò parecchi lavori sull'agricoltura, sull'enologia e sull'allevamento di bestiame. Suo lavoro sulle scoperte effettuate nel campo della chimica nella seconda metà del XVIII secolo fu tradotto in tante lingue europee (1796).

> ha prima ad accrescere si qualche poco ha quantità naturale deli alcol, e l'altra ad alterare riempirci il sapore ed il colore del vino (4-5). […] Di queste verità vi hanno continue speranze. Io ho veduto lavoratori della campagna né tempi più caldi e pel corso di quasi tutta la state a base continuamente e copiosamente dal vino guasto allungato in acqua senza che in nulla si scoprisse che questo vino operasse diversamente dal vino sano (6)[10].

L'elemento centrale in questa lettera è senza dubbio un acido organico, l'acido tartarico che assegna le parti della lettera e le dispone in una struttura serrata. La premessa (3) viene preceduta dal riferimento ai risultati di uno studioso contemporaneo (1) che va accompagnato dall'opinione personale di Dandalo (3). La descrizione dell'esperimento che occupa una buona parte della lettera (4) propone le cause della mancanza dell'acido tartarico nel vino guasto. La verificazione dell'ipotesi, integrata sempre nella parte della descrizione, serve per preparare il terreno alla conclusione e cioè che l'acido tartarico, componente naturale del vino migliora il sapore e l'odore anche del vino guasto (5). Il testo si chiude con la conclusione (6) che racconta con simpatia un episodio quotidiano dalla vita dei contadini. Alla struttura rigida si abbina la scarsa presenza delle digressioni narrative. Il rovesciamento del discorso tradizionale dell'epistola e la sua ricomposizione produce un testo di tipo nuovo. Oltre che per la contaminazione del discorso originale, l'argomentazione si distingue anche per la ricchezza dei temi che molto spesso si risolvono in momenti autobiografici o esperienze personali.

La nuova tendenza dell'epistola è ben evidente anche nella moderata presenza di espressioni scientifiche. L'argomento scientifico non viene descritto attraverso i termini pesanti del concreto campo scientifico ma viene mosso dall'interesse e curiosità dello scienziato. Un ottimo esempio sull'elaborazione e presentazione libera di un argomento scientifico è la lettera di Giuseppe Iacopi che esplora la scienza da una prospettiva miracolosa:

> Le mando una storia fedele delle esperienze fatte in casa di muscati dall'uomo incombustibile. La cosa comunque sia sorprendente. Non credo ai miracoli, ai prodigi, ma è già un prodigio che s'abbia un preservativo contro la azione efficacissima del fuoco. L'altra nuova

[10] Lettera dell'8 Agosto 1795. L'inserimento dei numeri nel testo è mio – B. Tombi.

> clamorosissima, e che forse le sarà già nota, è quella che Minerva proteggendovi ha rafforzato non si sa come da Inghilterra a noi[11].

La prima parte di tono fiabesco serve a introdurre la parte argomentativa della lettera, all'interno della quale le osservazioni scientifiche si incrociano con esperienze personali. Non c'è dubbio: la coniugazione della chimica al meraviglioso spinse la scienza a un riconoscimento più ampio. Si noti innanzitutto che la lettera scientifica fu destinata ad ampliare i confini stilistici e tonali del genere per ospitare, oltre alla materia scientifica, anche argomenti di carattere familiare o scherzoso. Il passaggio dal campo dell'immaginazione (collegata alla parola «miracolo») alla scienza (collegata ai termini di «alcali fissi» e «ossidi metallici») viene sottolineato dal nome di Humphry Davy[12], chimico inglese:

> Davy ha provato che i due alcali fissi soda e potassa sono due ossidi metallici. I regoli metallici si ottengono decomponendo la soda coll'azione di una pila […] Asportano l'ossigeno con somma avidità, e perciò a stento si conservano allo stato metallico sotto l'olio e la nafta: decompongono con esplosione l'acqua passando allo stato di ossidi, in cui sono comunemente[13].

È evidente che Iacopi propone la diminuzione della densità terminologica. Anche se il nuovo processo chimico dell'elettrolisi viene descritto con termini tecnici (come «alcali fissi», «ossido», soda», «potassa», «stato metallico») caratteristici del linguaggio scientifico, le voci come «somma avidità», «a stento» o «comunemente» testimoniano che tutto il materiale scientifico è imperniato sull'elenco di un lessico popolare, quotidiano. Si deve a tale stratagemma che lo stesso termine dell'*elettrolisi* non risulta affatto nel testo L'ampia scelta dei termini non scientifici che si svolgono intorno a un tema scientifico diede maggiore libertà espressiva allo scienziato. Il gusto per un linguaggio facilmente comprensibile, non vincolato dalla pesantezza dei termini scientifici condiziona il carattere divulgativo di queste lettere.

---

11 Lettera di Giuseppe Iacopi, scritta a Pavia 5 gennaio 1808.

12 Humphry Davy (1778-1829) fu un chimico inglese. Oggi è ricordato per la scoperta di numerosi elementi chimici come il magnesio, il boro, l'iodio, il sodio, il potassio ecc. Nella lettera troviamo chiaro riferimento a un processo chimico eseguito da lui che constava nella separazione di sali con l'uso di una pila elettrica.

13 *Ibid.*

Esempio eminente di un'espressività facile è la lettera di Thomas Jefferson a Giovanni Fabbroni in cui la prevalenza della descrizione scientifica di uno strumento scientifico cede il posto alla specificazione della sua utilità:

> It might not be unacceptable to you to be informed for instance of the true power of our climate as discoverable from the Thermometer, from the force and direction of the winds, the quantity of rain, the plants which grow without shelter in the winter &c. On the other hand we should be much pleased with cotemporary observations on the same particulars in your country, which will give us a comparative view of the two climates. Farenheit's thermometer is the only one in use with us. I make my daily observations as early as possible in the morning and again about 4. o'clock in the afternoon, these generally showing the maxima of cold and heat in the course of 24 hours[14].

Si può osservare che dal testo manca ogni accenno alle qualità scientifiche del termometro. L'assenza dello scientifico invece viene giustificata dalla rappresentazione vivace e impulsiva dell'esperienza. La cosciente intenzione di scrivere a scopo pratico, per diffondere l'idea di una scienza appetibile non risponde all'esigenza cinquecentesca dell'esattezza scientifica o della superiorità della profondità. La nuova lettera, il cui sviluppo venne incoraggiata dalla rivoluzione scientifica a fine di utilità pratica, si rivolse all'insegnamento e alla pura propagazione e comportò il superamento delle convenzioni del genere.

La vocazione divulgativa del cerchio di Fabbroni si manifesta più compiutamente nell'intenzione della pubblicazione di un dizionario di chimica che si sarebbe prestato a diffondere le scienze[15]: «Vs. mi renderà sommamente obbligato comunicandomi il risultato dei progressi delle nostre scienze nel suo paese, e i lavori particolarmente di lui, e del Suo Fratello […]. Io avevo formato il piano di un Dizionario Ragionato di Chimica, che ne comprendesse le arti e le manifatture dipendenti»"[16]. È uno sfogo sincero e appassionato di Gioberti che assegna un ruolo preminente ai

---

14 Lettera di Thomas Jefferson a Giovann Fabbroni dell'8 giugno 1778 (Williamsburgh, Virginia), in https://founders.archives.gov/documents/Jefferson/01-02-02-0066.

15 La pubblicazione di un dizionario di chimica è un tema ricorrente nelle lettere. Vedi ancora le lettere di Vincenzo Dandolo (8 ottobre 1791, 12 ottobre 1791).

16 La lettera di Giovanni Antonio Gioberti, Torino 30 Agosto 1797.

dizionari, sintesi di scienza e di cultura. Questa volontà del chimico piemontese fornisce anche un esempio efficace della tendenza divulgativa che caratterizza il lavoro del cerchio fabbroniano, e documenta contemporaneamente il ruolo secondario attribuito allo scientifico. La riunione di questi due aspetti evidenzia la volontà di conciliare la loro contraddizione proponendo il recupero del facile e del semplice in una nuova prospettiva settecentesca.

Non c'è dubbio: erano tutti convinti che la scienza con tutti i suoi elementi deve svolgersi in uno spazio chiaro e decifrabile. La forte tendenza a privilegiare discorsi lineari nel carteggio fabbroniano è manifestata dall'uso ricorrente del riassunto e della ripetizione. Le pagine di teoria o di descrizione sono seguite da una sezione in cui lo scienziato sintetizza il testo e approfondisce il suo aspetto pratico. Le parti dedicate alla spiegazione sintatticamente sono introdotte dalle formule: «In consequenza di ciò …»[17], «Non mancherò di tenermi riscontrato del risultato ...»[18], «Vedete bene che …»[19], «Ecco tutto ciò …»[20] , «A proposito ricordatevi che …»[21], «Rispetto a …»[22]. Tali congiunzioni servono anche per evidenziare il collegamento tra due parti anche lontani fra loro. Questo nuovo modo di scrivere più fresco e spontaneo trovò conferma in un nuovo fine dello scrivere. La nuova combinazione di elementi linguistici generarono una scienza nuova e comprensibile, proposta a un pubblico di non-scienziati. Le lettere diventarono mediatori di sapere che arrivò anche a quelli che precedentemente non seppero o non desiderarono sapere. Si profila così un modello di scienza che si basa sul principio di chiarezza e di comprensibilità.

I caratteri sopraelencati di questo nuovo riorganizzarsi della lettera scientifica furono considerati indubitabilmente insoddisfacenti alle norme del genere dell'epistola cinquecentesca, quindi rimase esclusa dalla tradizione letteraria. La difficoltà di configurarla come una vera e propria convenzione letteraria, con una sua autonomia e un carattere accademico, non fa altro che rafforzare il suo carattere extracanonico.

---

[17] La lettera di Francesco Baroni, senza data ma probabilmente prima del 1779.

[18] La lettera di Gaetano d'Ancona, Napoli 25, marzo 1800.

[19] Id., Napoli 8, maggio 1800.

[20] Vincenzo Dandolo, 8 agosto 1795.

[21] La lettera di Grimaldi, fra 1808-1810.

[22] La lettera di Giuseppe Gazzeri, ottobre 1822.

Conclusioni

I grandi cambiamenti del Settecento furono legati in maniera inscindibile alla seconda rivoluzione scientifica. Le vivaci esperienze compiute nel campo delle scienze naturali e la svolta filosofica negli schemi del modo di pensare tradizionale per influenza dei grandi intellettuali europei del periodo giunsero a maturazione anche in Italia. Il nuovo modo di comprendere la scienza, nonché la coscienza della necessità di maggior chiarezza e accessibilità diede vita alla formazione e allo sviluppo della lettera scientifica che tese a occupare lo spazio letterario dell'epistola erudita dell'epoca umanistico-rinascimentale.

Infatti, la lettera scientifica si collega alla lunga tradizione della lettera erudita che fu adottata molto volentieri dagli umanisti non solo per affrontare i temi di attualità, ma anche per esaminare argomenti filosofici e scientifici. Bisogna però sottolineare che malgrado tale affinità la nuova lettera settecentesca non si caratterizza per la massima fedeltà alla forma canonizzata della lettera erudita, ma si distacca dalla tradizone. Questo distacco però le diede una grande libertà rispetto agli altri generi codificati e non si mostrò mai come un punto fermo nella tassonomia dei generi. Che la lettera scientifica fuoriesca dalle convenzioni normative significa indubitabilmente l'esaurimento delle categorie tradizionali. Ma proprio l'inclinazione della lettera scientifica a una nuova linea di pensiero inaugurò il filone che portò agli articoli giornalistici dell'epoca.

Bibliografia

Le Lettere di Giovanni Fabbroni a Thomas Jefferson, in https://founders.archives.gov/?q=Correspondent%3A%22Fabbroni%2C%20Giovanni%22%20Correspondent%3A%22Jefferson%2C%20Thomas%22&s=1111311111&r=3.

La corrispondenza di Giovanni Fabbroni con gli intellettuali del Settecento, in l'Archivio dell'American Philosophical Society, Philadelphia (PA).

Mario Biagioli, *Dalla corte all'Accademia: spazi, autori e autorità nella scienza del Seicento,* in *L'età moderna: secoli 16-18.*, a cura di M. Aymard, Einaudi, Torino 1995.

Lodovica Braida, *Libri di lettere. Le raccolte epistolari del Cinquecento tra inquietudini religiose e „buon volgare"*, Laterza, Roma 2009.

Eugenio Garin, *Scienza e vita civile nel Rinascimento italiano,* Laterza, Roma-Bari 1993.
Amedeo Quondam, *Dal «formulario» al «formulario»: cento anni di «libri di lettere», in Retorica e modelli di comunicazione epistolare: per un indice di libri di lettere del Cinquecento,* a cura di A. Quondam, Bulzoni, Roma 1981.
Scienziati del Seicento, a cura di M. L. A. Biagi, B. Basile, Ricciardo Ricciardi, Milano-Napoli 1980.
Steven Shapin, *La rivoluzione scientifica*, Einaudi, Torino 2003.

«Errare». Sulla traduzione dei *Canti* di Leopardi in romeno

Otilia-Ștefania DAMIAN
Università Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca

Abstract. The paper aims to analyze the translation of Giacomo Leopardi's poems in Romanian made by Eta Boeriu (1923-1984), principally of the lyric *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia* (*Night song of a wandering shepherd in Asia).* Generally recognized as an extremely elegant translation, the best of the Leopardi's poetry in Romanian, at least on a syntagmatic level, the Boeriu's translation reveals its limitations on a vertical analysis. Using the concepts of Eugeniu Coșeriu's translation theory, especially his references to meaning, designation and sense, we tried to understand how such poetical translation can be refined by focusing on the textual content in a semasiological and onomasiological approach.

Keywords: Leopardi, Coșeriu, translation theory, text, onomasiology.

Dopo alcuni tentativi, più o meno notevoli[1], di tradurre le liriche di Leopardi in romeno, nel 1981, grazie al lavoro di Eta Boeriu, appare la prima versione completa dei *Canti*[2], in edizione bilingue, ritenuta giustamente un'opera di grande spessore. Poetessa a sua volta, Eta Boeriu è stata una personalità artistica raffinata che ha tradotto con grande coraggio e impegno classici italiani quali Dante, Petrarca, Boccaccio, Verga, e molti altri, sempre con esiti sorprendenti. Nelle pagine che seguono cercheremo di prendere in discussione alcuni aspetti della sua traduzione dei *Canti*, la migliore che la

---

[1] Cfr. per la storia delle traduzioni di Leopardi in romeno Eleonora Cărcăleanu, *Leopardi în România,* Minerva, București 1983 e Mihai Cimpoi, *Leopardi,* Ideea europeană, București 2006.

[2] Giacomo Leopardi, *Cînturi, Canti*, Dacia, Cluj-Napoca 1981.

cultura romena ha di Leopadi. Per farlo, abbiamo pensato di soffermarci su una sola traduzione che ci permetterà, speriamo, di entrare nel laboratorio della traduttrice e di capire il suo modo di affrontare la poesia di Leopardi, alcuni dei pregi e dei limiti della sua traduzione. In questo senso abbiamo scelto il celebre *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia,* un testo che ha destato interesse anche da parte della critica romena[3].

Riteniamo inoltre utile analizzare questa versione facendo riferimento alla teoria della traduzione di Eugen Coșeriu che esamina le traduzioni attraverso le trasformazioni che avvengono al livello delle strutture profonde, in seguito alle tecniche di parafrasi che producono sinonimi cognitivi e non sinonimi linguistici. Secondo Coșeriu[4], ci sono due tappe per l'operazione di traduzione, quella semasiologica che localizza i problemi semantici, sintattici o testuali al livello del testo di partenza e una tappa onomasiologica che trova delle soluzioni ai problemi nella dimensione metatestuale (una tappa di ricomposizione attraverso il linguaggio)[5]. Questa visione permette a Coşeriu di dedurre la finalità della traduzione, che non è di ridare lo stesso significato, ma lo stesso riferimento alla realtà e lo stesso senso con i mezzi di un'altra lingua. Ricordo inoltre che il linguista romeno, definendo la traduzione come ricerca dell'espressione dello stesso contenuto (testo) in lingue diverse, fa costante riferimento nei suoi studi ai concetti di significato (il contenuto dato per ogni singolo caso di una lingua storica), alla designazione (il riferimento a una determinata cosa, fatto, stato delle cose extralinguistiche) e al senso (il contenuto di un testo o di una unità testuale nella misura in cui questo non coincide con il significato e la designazione)[6].

---

[3] Smaranda Bratu Elian, *Mirabila tăcere*, Editura Fundației Culturale Române, București 2003.

[4] Eugen Coșeriu, *Lo erroneo y lo acertado en la teoría de la traducción* in Id., *El hombre y su lenguaje: estudios de teoría y metodología lingüística*, Gredos, Madrid 1991[2], pp. 214-239 (1° edizione 1977, ristampa 1985). Il linguista romeno non ha dedicato alla traduzione degli studi specifici, ma è stato a sua volta un traduttore. Cfr. José Polo, «Trabajos de Eugenio Coșeriu, en lengua española, sobre la traducción y su entorno», in *Trans. Revista de Traductología*, no. 16 (ott. 2017), pp. 101-115 e Cristina Varga, *Este actual Eugen Coșeriu în teoria traducerii?*, in *Studii de traductologie românească*, ed. G. Lungu-Badea e N. Obrocea, Univ. de Vest, Timișoara 2017, pp. 37-51, con ulteriore bibliografia (articolo disponibile anche online all'indirizzo http://www.diacronia.ro/ro/indexing/details/V4212/pdf, consultato il 30 aprile 2020).

[5] Eugen Coșeriu, *Lo erroneo*, cit., p. 222.

[6] *Ibid.*

Il *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, come sottolinea anche Dionisotti nel suo noto saggio sulla preistoria del pastore errante[7], è composto da Leopardi a Recanati, nel corso degli ultimi mesi del 1829 e i primi del 1830, quindi in un lungo arco di tempo rispetto ad altre poesie. Pubblicato nell'edizione Piatti (1831) con il titolo *Canto notturno di un pastore vagante dell'Asia*, ha il suo titolo definitivo nel 1835. In romeno la lirica è tradotta da Giuseppe Cifarelli, nel 1938, nel volume *Poezii*, come *Cîntecul de noapte al unui păstor din Asia* eliminando dal titolo la parola «errante». Maggiori esiti espressivi raggiunge nel 1963 Lascăr Sebastian nel volume *Versuri*, che lo traduce con il titolo *Cîntec de noapte al unui păstor pribeag în Asia*.

Partendo dal titolo della splendida traduzione di Eta Boeriu[8] *Cîntul nocturn al unui păstor pribeag din Asia*[9] notiamo che la scelta della parola «pribeag» come corrispondente di «errante», nonostante si tratti di un termine molto espressivo in romeno, comporta già una perdita sul piano dei contenuti impliciti. Tale variante riproduce correttamente il livello denotativo dei versi di Leopardi, ma provoca un blocco sul piano connotativo. La forma «errante» nell'autografo leopardiano sostituiva la parola «vagante», segno di una riflessione e di una scelta da parte del poeta. «Errare» non significa solo «vagare qua e là senza meta», cioè «peregrinare», senso d'altronde che il testo romeno accoglie con il verbo «a pribegi». «Errare» significa anche allontanarsi dal vero, dal giusto, dal bene, cadere in errore, e non è certamente casuale il suo uso da parte di Leopardi, come mostrano anche le sue riflessioni nello *Zibaldone*[10].

Nella lirica, Leopardi esamina il senso della vita e la condizione umana, mentre l'erranza del pastore è, come nota anche Colaiacomo, «una metafora dell'esistenza e della sua inutilità»[11]. Quindi nella fase

---

[7] Carlo Dionisotti, *Appunti sui moderni. Foscolo, Leopardi, Manzoni e altri*, Il Mulino, Bologna 1988, p. 157.

[8] Tutte le citazioni delle liriche di Leopardi in traduzione romena sono tratte da Giacomo Leopardi, *Cînturi*, cit.

[9] Giacomo Leopardi, *Cînturi*, cit., pp. 214-223.

[10] Leopardi ne parla in varie occasioni nel suo *Zibaldone*, come ad esempio nelle seguenti pagine dell'autografo: 331-334, 420-423, 2705-2715, 4135-4136, 4477-4478, 4484. Cfr. Marco Dondero e Wanda Marra, *Indice tematico e analitico*, in Leopardi, *Zibaldone*, a cura di L. Felici, Newton&Compton, Roma 1997, p. 1101.

[11] Cfr. Claudio Colaiacomo, *«Canti» di Giacomo Leopardi*, in *Letteratura Italiana Einaudi. Le Opere*, III, a cura di A. Asor Rosa, Einaudi, Torino 1995, p. 402.

onomasiologica della traduzione, la scelta della variante romena è strettamente collegata alla necessità di non perdere le implicazioni ontologiche dell'erranza. L'erranza è infatti una metafora del viaggio del pensiero che non è «pribegie», esilio, ma piuttosto «rătăcire», che può essere anche ciclicità - dato che il pensiero ritorna sempre al punto di partenza, cioè alla formulazione di domande senza risposte. L'esistenza, come mostra anche il cammino faticoso del «vecchierel», è un movimento assurdo come quello della luna che non è paga di «riandar i sempiterni calli». La ciclicità del «riandar» scompare nel testo romeno dove «errare» diventa un semplice «percorrere»: «Cărările eterne / să le străbați nu ești sătulă încă?»[12]. Non svanisce invece nella traduzione romena l'effetto stilistico presente nelle varie strofe di Leopardi. Notiamo che Eta Boeriu rispetta il testo originale nell'interrogativo della prima strofa, con le sue frasi brevi segnate da una punteggiatura forte e anche la sintassi della seconda strofa in cui anche nella variante romena abbiamo un solo periodo, ricco di proposizioni coordinate. Vale lo stesso per la terza strofa che mette in primo piano la condizione dell'uomo, la sua nascita come inizio del dolore, mentre anche nella quarta strofa, del dialogo-monologo con la luna indifferente, la Boeriu rispetta i periodi ampi della strofa. Non riesce però a mantenere la fedeltà nella relazione fonica tra le parole, ad esempio nella ricorrenza del gruppo ER («eterna», «peregrina», «viver», «terreno», «perir», «terra») che rende ancora più intensa la liricità della strofa. Nella quinta strofa la traduttrice coglie, attraverso la sua variante, il mutamento del punto di vista al gregge e alla noia in cui si rivela il nulla della vita. Nel congedo, nella sesta e ultima strofa, la Boeriu non ha modo di rispettare gli effetti musicali e di ripetizione fonica (come la rima interna «volar», «noverar», «errar»). Nella strofa finale invece, il verbo «errare» di «come il tuono errare di giogo in giogo» viene tradotto in romeno con il sinonimo «esplorare» (vale a dire «a cutreiera»): la variante romena è «ca tunetul văzduhul să-l cutreier». Mentre «O forse erra dal vero […] il mio pensiero», in romeno «Mă-nșală gîndul»[13], accoglie il senso di «errare» come «cadere in errore». In ognuna di queste situazioni testuali Eta Boeriu ricrea il senso con i mezzi del romeno sforzandosi di esprimere, come

[12] Giacomo Leopardi, *Cînturi*, cit., p. 215.
[13] *Ibid.*, p. 223.

suggeriva Coșeriu[14], lo stesso contenuto testuale. Sembra inoltre che l'esigenza principale della traduttrice sia quella di mantenere il metro della poesia, rispettando gli endecasillabi e i settenari nella traduzione, variamente rimati e divisi in strofe. Se nel testo italiano alla fine di ogni lassa compare costantemente la rima in *-ale*: «immortale», «mortale», «ti cale», «male», «assale», «natale», nel testo romeno abbiamo una straordinaria attenzione da parte della traduttrice a questa rima, che lei propone in *-are*: «cărare», «muritoare», «nu te doare», «mi-e-ntristare», «n-singurare», «amară».

Risulta dalla breve analisi del *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia* che complessivamente la traduttrice coglie il filo tematico della lirica, mantiene la sintassi, rispetta in generale l'ordine delle parole laddove questo è possibile, ma riformula costantemente il testo in virtù di un ideale di fluenza che viene prima della fedeltà al contenuto testuale. Come nell'originale di Leopardi, la Boeriu usa le ripetizioni e le riprese per suggerire il senso di rassegnazione lucida alla penosa condizione umana. A questo effetto collaborano le allitterazioni che Boeriu non ha modo di mantenere nel testo romeno, in particolare quelle in *-s*, *-t* e *-v* che rafforzano in italiano il ritmo monotono creato dalle ripetizioni, come notava Bigi[15]. La traduttrice cerca di riproporre anche le rime e le assonanze presenti nel testo italiano: all'italiano «fai: fai: vai» corrisponde il romeno «faci, faci, luneci»; all'italiano «luna: luna» corrisponde il romeno «lună, lună»; poi la Boeriu trova come corrispondente per «campo-stanco», «sera: ispera» le varianti romene «cîmp-trudit», «seară», «jinduiește»; il «nascimento: tormento» lo esprime in romeno con «nașterea: de lacrimi»; per «piano: lontano» abbiamo «departe: deșarte»; «stelle: favelle» diventa «stele: se-ascunde-n ele»; «infinito-infinita» di «che fa l'aria infinita, e quel profondo / infinito seren?» lo ritroviamo come «Ce rost în spațiu și-n adînc seninul fără hotare?», mentre per «sono: ragiono» dei famosi versi leopardiani «Ed io che sono? / Così meco ragiono» la Boeriu trova la variante «Și cine sunt eu? Mă-ntreb»[16].

Meno convincente nella variante romena dei *Canti* risulta la scelta di Eta Boeriu di tradurre parole ricorrenti nell'originale leopardiano, quindi

---

[14] Eugen Coșeriu, *Lo erroneo*, cit., p. 219.

[15] Cfr. per questa analisi Emilio Bigi, *La genesi del «Canto Notturno» e altri studi su Leopardi*, Manfredi, Palermo 1967.

[16] Giacomo Leopardi, *Cînturi*, cit., p. 221.

inserite in un fittissimo dialogo intertestuale, con termini diversi, o come diceva Coșeriu, con «significati» diversi, riconducibili ai commenti usati dalla traduttrice. Questo è il caso, ad esempio, della parola «errare» o di altre parole della sua famiglia lessicale («errante», «errore») che vengono tradotte ogni volta, nei vari contesti, con una variante diversa, come si vedrà di seguito. Ogni contesto richiede un nuovo sforzo interpretativo e le varianti proposte non sono di conseguenza statiche, ma dinamiche. Nella tappa onomasiologica, di ricomposizione attraverso il linguaggio dei problemi testuali, la Boeriu propone al lettore romeno l'universo di Leopardi secondo la sua propria ricezione del testo, esplicitando contenuti impliciti della lirica, mossa dalla ricerca dell'equivalenza dell'effetto stilistico.

Per approfondire ulteriormente le operazioni fatte dalla traduttrice e per valutarle meglio abbiamo cercato nei *Canti* i contesti in cui appare il verbo «errare» o altre parole della sua famiglia lessicale e le loro traduzioni in romeno. Man mano nei *Canti* Eta Boeriu traduce il verbo «errare» con «a se perinda», «a străbate», « a cutreiera», «a înșela», «a se pierde», « a (se) amăgi», «a pribegi», «a fugi», «a rătăci», «a pluti», mentre per la parola «errore», parola petrarchesca che ricorre spesso nelle liriche leopardiane, la traduttrice trova equivalenze come «vise», «chip de duh», «păcat», «urme înșelătoare», «dorul viselor», «iluzii», «vină».

Ad esempio nella lirica le *Ricordanze*[17], «la lucciola errava appo le siepi» diventa in romeno «Și licurici prin tufe și răzoare / se perindau»[18] (a «errare» corrisponde il romeno «a se perinda»), mentre «il mio possente errore» viene tradotto come «iluziile deșarte»[19], quindi esplicitando il contenuto implicito, come in un commento al testo. La parola «errore» appare per la prima volta nei *Canti* nella lirica *Ad angelo Mai*[20], in un contesto collegato alla citazione intertestuale di Ariosto, proprio nell'*incipit* del suo famoso poema. «Felici errori» (v. 110) vengono tradotti in questo caso come «iluzii deșarte»[21] per una scelta piuttosto «irrazionale» della traduttrice, per riprendere un

[17] Giacomo Leopardi, *Cînturi*, cit., pp. 202-213.
[18] *Ibid.*, p. 203.
[19] *Ibid.*, p. 207.
[20] *Ibid.*, pp. 52-67.
[21] *Ibid.*, p. 63.

termine usato da Coșeriu[22], che preferisce anche in questo caso rendere espliciti contenuti impliciti. «I felici errori» sono fantasie che rendono lieta la vita; si tratta di «errori» che Leopardi definisce nello *Zibaldone* come ispirati alla natura, e perciò adeguati all'uomo, e conducenti alla felicità.

Nelle nozze della sorella Paolina / *La nunta surorii Paolina* al leopardiano «l'antico error»[23] corrisponde «vise-amăgitoare»[24]. In *A un vincitore nel pallone* / *Unui cîștigător în jocul cu mingea* troviamo l'unico contesto in cui per tradurre «forti errori» Eta Boeriu sceglie il termine «eroare», ma non senza una nota in cui spiega che si tratta delle illusioni, forti per la loro capacità di far nascere ideali eroici «Firea, însăși firea / l-a dăruit cu vise-amăgitoare / pe om, și-acolo unde veacul jalnic / n-a ațîțat puternica eroare / pe delăsări sterile / schimbat-a lumea faptele virile»[25]. In *Alla primavera* / *Primăverii* il verso leopardiano «Eco solinga, / non vano error dei venti» diventa «Echo, nu-n chip de boare, / ci-n chip de duh nefericit de nimfă»[26]. Nella lirica *Inno ai patriarchi* / *Imn patriarhilor* «E se di vostro antico / error che l'uman seme alla tiranna» ricorda il peccato originale, versi tradotti dalla Boeriu come «Și dacă / sfînta carte / despre păcatul strămoșesc vorbește»[27]; al «e tu l'errante» (v. 25) corrisponde «și tu fugara»; per «Trepido, errante il fratricida» (v. 43) troviamo in romeno «pribeag, gonit de spaime, ucigașul»[28]; al «né d'error vano e d'ombra / L'aonio canto» (v. 87) corrisponde «cu năluciri deșarte / scornite de poeți»[29]. Nel caso di «valse l'ameno error, le fraudi, il molle / pristino velo» (v. 101), il verbo ha per soggetto tre sostantivi con cui il poeta cerca di definire l'illusione benefica, un vero e proprio velo alle leggi nascoste, aspetto confermato anche dalla traduzione romena «dar, neștiutoare / de soartă și crușată de durere, / trăia umana stirpe; legea firii / și-a cerului zăceau îmbrobodite / în vălul de-amăgiri și de himere / al închipuirii»[30]. Nell'*Ultimo canto di Saffo* / *Ultimul cînt al lui Saffo* per «dilettosi

---

22 Eugen Coșeriu, *Lo erroneo*, cit., p. 217.
23 Giacomo Leopardi, *Cînturi*, cit., p. 68.
24 *Ibid.*, p. 69.
25 *Ibid.*, p. 81.
26 *Ibid.*, p. 101.
27 *Ibid.*, p. 105.
28 *Ibid.*, p. 107.
29 *Ibid.*, p. 112.
30 *Ibid.*, p. 113.

errori» (v. 68-69) la traduttrice propone «dulci himere»[31]. Nella lirica *Il passero solitario* / *Sturzul singuratic* il verso «ed erra l'armonia per questa valle» (v. 4) è riproposto come «și rătăcesc dulci armonii pe vale»[32]. Nella lirica *La vita solitaria* / *Viața solitară* «Dai covili / Error svario lo svia» (v. 74) è tradotto «cînd urme / înșelătoare-aflînd se rătăcește»[33] mentre «errar per boschi» (v. 104) con la variante «rătăcind prin codri»[34]. Allo stesso modo in *Alla sua donna* / *Iubitei* leggiamo «Del giovanile error che m-abbandona» (v. 37), tradotto con «de dorul viselor ce zboară»[35]. Anche in *Al conte Carlo Pepoli* / *Contelui Carlo Pepoli* il verbo «errare» viene usato da Leopardi in «e mari e poggi errando» (v. 80) con il senso di «percorrere», e diventa nella variante di Eta Boeriu «într-un cutreier de uscat și ape»[36]; mentre «il nostro proprio error» (v. 110) viene tradotto «și din eres»[37]. Nella lirica *Il risorgimento* / *Renașterea la viață* Leopardi parla delle illusioni che rendono beati: al «beato errore» (v. 41) corrisponde «de visele nutrite / pe vremuri, de ispite / și doruri»[38]; per «sguardi furtivi, erranti» (v. 57) abbiamo in romeno «caste priviri fugare»[39]; l'«error beato» (v. 85) diventa «Fantasmele, suavele / imagini îndrăgite / etern tăgăduite»[40]. Anche nella poesia *Il pensiero dominante* / *Stăpînitorul gînd* «sott'altra luce che l'usata errando» (v. 104), errando cioè in estasi, sotto una luce divina, viene tradotto con «acela unde, plutind ușor pe sub lumini ciudate»[41], mentre «Tali son, credo, i sogni / degl'immortali. Ahi finalmente un sogno / in molta parte onde s'abbella il vero / sei tu, dolce pensiero; sogno e palese error. Ma di natura, / infra i leggiadri errori, / divina sei» viene riproposto in romeno come «O, pîn-la urmă / rămîi și tu gînd scump, un vis ce vieții / minunile-i sporește; vis și-amăgire, -atît. Dar amăgire / de ceruri zămislită / în noi»[42]. Nella *Palinodia al marchese Gino Capponi* / *Palinodie*

---

31 *Ibid.*, p. 121.
32 *Ibid.*, p. 131.
33 *Ibid.*, p. 155.
34 *Ibid.*, p. 157.
35 *Ibid.*, p. 173.
36 *Ibid.*, p. 179.
37 *Ibid.*, p. 181.
38 *Ibid.*, p. 187.
39 *Ibid.*, p. 191.
40 *Ibid.*, p. 193.
41 *Ibid.*, p. 241.
42 *Ibid.*

închinată marchizului Gino Capponi a «Errai, candido Gino; assai gran tempo, / E di gran lunga errai» (v. 1-2) corrisponde «M-am înșelat amar, naive Gino, /și îndelung»[43], mentre «antico / errore» viene tradotto con «vechea-mi vină»[44].

Come sottolineava Coșeriu, tramite la traduzione si cerca l'espressione dello stesso contenuto, dello stesso testo[45] in lingue diverse. Il testo però, nel caso che abbiamo preso in discussione, si costruisce non soltanto sul piano sintagmatico, ma anche paradigmatico, la scelta della parola «errore», profondamente semantizzata, è una spia testuale per il lettore italiano, chiamato a dare coerenza a un testo che Leopardi costruisce anche in verticale, tramite un finissimo dialogo infra e intertestuale. Tradurre i *Canti* di Leopardi, esprimere di conseguenza lo stesso contenuto testuale dei versi leopardiani in romeno, significa in qualche modo tenere conto anche di questo contenuto verticale.

Come abbiamo visto, nella poesia di Leopardi il linguaggio è al centro di molteplici operazioni con cui il poeta, ed implicitamente il traduttore, dà vita a un oggetto-testo semiotico particolarmente ricco di senso, a tutti i livelli: linguistico, lessicale, stilistico, sintattico, semantico, logico, metrico-prosodico. Questi aspetti interagiscono tra di loro, in orizzontale, ma anche in verticale, a livello sintagmatico, ma anche paradigmatico, come abbiamo cercato di dimostrare. Il testo che Eta Boeriu dovrebbe ricostruire con i mezzi del romeno nella fase che Coșeriu chiama onomasiologica è estremamente complesso.

Appare ovvio che la fedeltà nella visione di Eta Boeriu non consiste nella corrispondenza tra le parole della lingua da cui si parte a quella della lingua d'arrivo, ma nell'equivalenza dell'effetto stilistico e della finalità tra il testo originale e la traduzione, eppure si traducono anche parole, come sottolineava anche Coșeriu[46], nella misura in cui contribuiscono alla designazione, come nel caso preso in discussione. Preoccupata, come dicevamo, di più dalla fluenza che dalla fedeltà, dotata di grande intuito e

---

[43] *Ibid.*, p. 280.
[44] *Ibid.*, p. 283.
[45] Eugen Coșeriu, *Lo erroneo*, cit., pp. 219-220.
[46] *Ibid.*, p. 226.

creatività Eta Boeriu ha un rapporto globale e interpretativo con il testo e non poche volte si allontana dall'originale nel suo processo decisionale di risoluzione dei problemi testuali. Uno dei limiti di questo approccio testuale sta nel fatto che diventa meno facile fare un commento capillare della traduzione, come quelli che ritroviamo spesso nelle edizioni italiane. L'intento della traduttrice è quello di ricorrere a sinonimi cognitivi, traducendo spesso commenti o esplicitando i contenuti, andando a volte in qualche modo oltre l'originale, rendendo ancora più critica la perdita, già di per sé quasi inevitabile, sul piano della strutturazione dei significati. Speriamo di aver dimostrato con la nostra analisi che un semplice verbo come «errare» (e la sua famiglia lessicale), proprio perché viene tradotto in romeno con termini diversi, con significati diversi nei vari contesti, impedisce al lettore romeno di capire le scelte formali di Leopardi, che sono importanti quanto quelle di contenuto. E impedisce di ricostruire la catena di associazioni, infra e intertestuali, proposta al lettore italiano, che sfugge del tutto nella traduzione romena.

Tutto ha importanza nella poesia di un grande poeta come Leopardi, tutto è in relazione con tutto[47], e quindi le future traduzioni delle sue liriche, per raggiungere migliori esiti della straordinaria versione di Eta Boeriu, dovrebbero forse cercare di rimanere più fedeli all'originale. Per fedeltà si potrebbe allora intendere, nel caso preso in discussione, il tentativo di mantenere una certa costanza terminologica, evitando di superare o completare il contenuto tradotto nella ricerca dei sinonimi cognitivi, ma, come sottolineava Coșeriu[48], cercando di esprimere lo stesso contenuto testuale dell'originale, non di più. Inoltre, per perfezionare la traduzione dei *Canti* di Leopardi in romeno si potrebbe pensare di completare la lettura sintagmatica, orizzontale, del testo leopardiano, come quella egregiamente proposta da Eta Boeriu nella sua variante romena dei *Canti*, e tener conto, se possibile, anche del testo che Leopardi propone in verticale.

[47] Eugen Coșeriu, *Lo erroneo*, cit., p. 215.
[48] *Ibid.*, p. 219.

Bibliografia

Testi di riferimento

Giacomo Leopardi, *Zibaldone,* a cura di L. Felici, Newton&Compton, Roma 1997.

Giacomo Leopardi, *Cînturi, Canti*, Dacia, Cluj-Napoca 1981.

Giacomo Leopardi, *Canti*, a cura di F. Brioschi, Rizzoli, Milano 1974.

Giacomo Leopardi, *Tutte le poesie e tutte le prose,* a cura di L. Felici ed E. Trevi, Newton&Compton, Roma 2016.

Bibliografia critica

Emilio Bigi, *La genesi del «Canto Notturno» e altri studi su Leopardi*, Manfredi, Palermo 1967.

Luigi Blasucci, *Il tempo dei Canti*, Einaudi, Milano 1996.

Luigi Blasucci, *I segnali dell'infinito*, Il Mulino, Bologna 1985.

Smaranda Bratu Elian, *Mirabila tăcere*, Editura Fundației Culturale Române, București 2003.

Eleonora Cărcăleanu, *Leopardi în România,* Minerva, București 1983.

Mihai Cimpoi, *Leopardi,* Ideea europeană, București 2006.

Claudio Colaiacomo, *«Canti» di Giacomo Leopardi*, in *Letteratura Italiana Einaudi. Le Opere,* III, a cura di A. Asor Rosa, Einaudi, Torino 1995, pp. 355-427.

Eugen Coșeriu, «Das Problem des Übersetzens bei Juan Luis Vives», in *Interlinguistica.* Sprachvergleich und Übersetzung. Festschrift zum 60. Geburtstag von Mario Wandruszka, M. Niemeyer, Tübingen 1971, pp. 571-582.

Eugen Coșeriu, *Lo erroneo y lo acertado en la teoría de la traducción* in Id., *El hombre y su lenguaje: estudios de teoría y metodología lingüística*, Gredos, Madrid 1991², pp. 214-239 (1° edizione 1977, ristampa 1985).

Eugen Coșeriu, «Falsche und richtige Fragestellungen in der Übersetzungstheorie», in L. Grähs, G. Korlén, B. Malmberg, *Theory and Practice of Translation*, Peter Lang, Bern-Frankfurt/Main-Las Vegas 1978, pp. 17-32.

Eugen Coșeriu, «Kontrastive Linguistik und Übersetzung: ihr Verhältnis zueinander» in W. Kühlwein, G. Thome, W. Wilss, *Kontrastive Linguistik und Übersetzungswissenschaft,* Wilhelm Fink Verlag, München 1981, pp. 183-199.

Eugen Coșeriu, «Science de la traduction et grammaire contrastive», in *Linguistica Antverpiensia*, XXIV, 1990, pp. 29-40.

Eugen Coșeriu, «Los límites reales de la traducción», in J. F. Barrientos Martín e C. Wallhead, *Temas de Lingüística Aplicada*, Universidad de Granada, Granada 1995, pp. 155-168.

Eugen Coșeriu, *Introducere în lingvistică,* trad. E. Ardeleanu ed E. Bojoga, Echinox, Cluj 1995.

Eugen Coșeriu, «Portée et limites de la traduction» in *Parallèles*, Ginevra, no. 19, 1997, pp. 19-34.

Eugen Coșeriu, «Relația dintre lingvistica contrastivă și traducere», in *Analele științifice ale Universității Al. I. Cuza din Iași*, Sezione Lingue e letterature straniere, no. 1, 1998, pp. 5-20.

Eugen Coșeriu, *Lecții de lingvistică generală*, trad. Eugenia Bojoga, ARC, Chișinău 2000.

Eugen Coșeriu, «Problematica teoriei traducerii», in *Analele științifice ale Universității Al. I. Cuza din Iași*, Sezione Lingue e letterature straniere, no. 1, 2000-2001, pp. 7-21.

Carlo Dionisotti, *Appunti sui moderni. Foscolo, Leopardi, Manzoni e altri*, Il Mulino, Bologna 1988.

José Polo, «Trabajos de Eugenio Coșeriu, en lengua española, sobre la traducción y su entorno», in *Trans. Revista de Traductología*, no. 16 (ott. 2017), pp. 101-115.

Marco Santagata, *Quella celeste naturalezza*, Il Mulino, Bologna 1994.

Cristina Varga, *Este actual Eugen Coșeriu în teoria traducerii,* in *Studii de traductologie românească*, ed. G. Lungu-Badea e N. Obrocea, Universitatea de Vest, Timișoara 2017, pp. 37-51.

LITTÉRATURE FRANÇAISE

Le roman est mort, vive le roman !

Maria de Fátima MARINHO
Université de Porto

Abstract. In the 19th, the novel experienced such an important climax, that this period has come to be known as the century of the novel; the beginning of the 20th century tried to rethink literature and destroy its existing *status quo*. The concern for truth, even if simulated, gives way to the desire to destroy the convenient plot and to construct incoherent texts, unstable characters and strange landscapes. Nevertheless, in recent decades, we have witnessed a return to plots, which, however, no longer resemble the previous ones.

Keywords: novel, history, inconsistency, destruction, return.

On ne peut douter de l'importance du roman, même si on est tenté de le mépriser, de l'attaquer ou d'affirmer qu'on pourrait bien s'en passer. Les crises du genre se sont succédées depuis toujours, c'est-à-dire, depuis que l'homme a eu conscience de l'urgence de raconter sa vie (même masquée), ses expériences, ses angoisses. Mais le plus grand bouleversement est bien un phénomène du XXe siècle, de ses années folles qui voient s'effondrer les croyances les plus sacrées, les certitudes les plus assurées. Et la disparition du roman tel qu'on l'avait connu paraît un rêve que l'on s'efforce d'atteindre. Carlos Fuentes (*Géographie du Roman,* 1993) écrit que, dès 1954, il est las d'entendre que le roman est mort. C'est vraiment une « mort annoncée » mais est-ce vraiment une mort ? On y reviendra.

Pour une question méthodologique, on ne parlera que du roman à partir de la seconde moitié du XVIIIe siècle, même si l'on sait que le siècle qui consacre le genre est en fait le XIXe et que la grande rupture est une affaire des avant-gardes. Je me servirai d'exemples portugais, français, espagnols ou italiens afin d'essayer d'établir un parcours sinueux mais cohérent, un parcours que signale

un oubli volontaire des conventions romanesques, la disparition d'une illusion obsessive de réalité et la lente construction d'un discours qui se réinvente et se sert de la tradition pour la détruire ou la réorganiser.

L'artifice de la vérité, le souci de faire croire que le récit est au-dessus de tout soupçon, légitime que, parfois, le narrateur (l'auteur ?) du XVIIIe se cache, s'annule, en ne montrant que les lettres échangées entre les divers personnages, comme s'il n'était que l'éditeur du texte. Ce mode de concevoir le récit, dont *La Nouvelle Héloïse*, de Jean-Jacques Rousseau (1760) ou *Les Liaisons dangereuses*, de Choderlos de Laclos (1782) sont de possibles exemples, met le lecteur en contact direct avec les personnages, donnant ainsi l'illusion de vérité absolue. En même temps, curieusement, on pourra trouver des affirmations concernant les dangers du roman, ses mauvaises influences sur les jeunes filles :

> Il faut des spectacles dans les grandes villes, et des romans aux peuples corrompus. […] Il [ce livre] doit déplaire aux dévots, aux libertins, aux philosophes ; il doit choquer les femmes galantes et scandaliser les honnêtes femmes. A qui plaira-t-il donc ? Peut-être à moi seul. […] Jamais fille chaste n'a lu de romans. […] Celle qui, malgré ce titre, en osera lire une seule page, est une fille perdue[1].

Camilo Castelo Branco, dans les années 50 et 60 du siècle suivant, exprimera encore la même idée[2], ce qui permet d'analyser son œuvre à divers niveaux : le niveau littéral et le niveau oblique et ambigu. Le sens littéral devient humoristique et l'ironie est bien présente ; le sens détourné doit être lu d'une façon plutôt secondaire, qui relèvera de la sociologie, de la théorie littéraire, des modes discursifs les plus à la mode. Lisons quelques passages :

> Os romances fazem mal a muita gente[3].
> O mau romance tem afistulado as entranhas deste país. [...] Bendita e louvada seja a ignorância! Os romances franceses até 1830, encontraram as almas portuguesas hermeticamente calafetadas. Até esse ano infausto,

---

1 Jean-Jacques Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, Paris, Librairie de Firmin Didot Frères, 1854, [1760], pp. 1-2.

2 Voir Maria de Fátima Marinho, « Camilo e a Construção do Romance », in Henry Thorau, Kathrin Sartingen und Paulo de Medeiros (dir.), *Aquele Século teve muitas Heroínas*, Wiener Iberoromantische Studien 4, Festscrift für Maria de Fátima Viegas Brauer-Figueiredo zum 70, Geburstag, Herausgegeben Frankfurt am Main, Peter Lang Edition, 2013.

3 Camilo Castelo Branco, *Onde Está a Felicidade?*, Lisbonne, Parceria António Maria Pereira, 1965, [1856], p. 45.

> a mulher era o anjo caseiro, a alma da despensa, a providência da peúga, e sobretudo a fêmea do homem [...]. E, depois, o malefício do romance não está somente no plagiato irrisório; o pior é quando as imaginações frívolas ou compassivas se entalham os lances da vida fantasiosa da novela, e creem que a norma geral do viver é essa[4].
> Aí! Dez anos depois, a mulher do Porto já não era assim, não!
> Tinha passado por elas o bafo pestilencial do romance. Liam e morriam para a verdade, e para a natureza legítima. Invejavam a palidez das pálidas, e a espiritualidade das magras. Tal menina houve que bebeu vinagre com pó de telha; e outras, mais suspirosas e avessas ao vinagre, desvelavam as noites emaciando o rosto à claridade doentia da lua. Algumas tossiam constipadas, e queriam da sua tosse catarrosa fingir a debilidade do peito, que não pode com o coração. Muitas, à força de jejuns, desmedravam a olhos vistos, e amolgavam as costelas entre as compressas d'aço do colete. [...]
> Foi o romance que degenerou as raças [...][5].

Malgré ces observations, ironiques pour la plupart, le roman du XIXe siècle essaie d'avoir partie liée avec la vie, de devenir de plus en plus réel, au moins en apparence. Les auteurs démontrent un souci accru de construire cette illusion, en écrivant de longues extensions descriptives qui s'efforcent de créer cet effet que l'on sait faux, mais que l'on fait semblant de croire vrai. Il y a plusieurs exemples que l'on pourrait citer et qui nous montrent cette volonté de transmettre un portrait fidèle de la réalité, fût-elle présente ou passée. Le roman historique, genre noble de ce siècle bourgeois et aux forts préjugés, est un modèle qu'on ne peut oublier[6]. Le chapitre VIII du roman de Prosper Mérimée, *Chronique du Règne de Charles IX* (1829), « Dialogue entre le Lecteur et l'Auteur »[7] met à nu les attentes du lecteur qui veut trouver dans le roman tous les personnages qui lui sont familiers. La croyance en la vérité de ce que l'on lit est une des responsables du triomphe du roman historique que Walter Scott a consacré et que toute l'Europe a imité plus ou moins bien.

---

[4] Camilo Castelo Branco, «Discurso Proemial», *Anos de Prosa*, *Obras Completas*, vol. III, Porto, Lello & Irmão – Editores, 1984, [1863], pp. 1031-1033.

[5] Camilo Castelo Branco, *Coração, Cabeça e Estômago*, Lisbonne, Parceria António Maria Pereira, 1967, [1862], p. 168.

[6] Maria de Fátima Marinho, *O Romance Histórico em Portugal*, Porto, Campo das Letras, 1999.

[7] Prosper Mérimée, *Chronique du Règne de Charles IX*, Paris, Charpentier, Libraire-Éditeur, 1865, [1829], pp. 79-82.

Le début de *Notre-Dame de Paris* (1831) de Victor Hugo démontre ce souci de réalité et de vraisemblance « Il y a aujourd'hui trois cent quarante-huit ans six mois et dix-neuf jours que les parisiens s'éveillèrent au bruit de toutes les cloches sonnant à grande volée dans la triple enceinte de la Cité, de l'Université et de la Ville »[8].

Ce n'est pas un hasard si Alexandre Herculano écrit que les romans historiques enseignent plus que les livres des historiens[9] et qu'Alessandro Manzoni (1850) se croit obligé de corriger ces idées légères : « Quante volte è stato detto, e anche scritto, che i romanzi di Walter Scott erano più veri della storia ! Ma sono di quelle parole che scappano a un primo entusiasmo, e non si ripetono più dopo una reflessione. »[10]

Alfred de Vigny, en 1827, fait déjà la distinction entre « l'amour du VRAI et l'amour du FABULEUX »[11], ce qui démontre la conscience de la relativité des reconstructions.

Malgré toutes ces limitations, le roman du XIX[e] tient à faire croire qu'il est le dépositaire d'une fidélité qu'il est toujours loin d'atteindre. Les exemples se succèdent : Mariano José de Larra, José de Espronceda, Ramón López Soler, Alessandro Manzoni, Alexandre Herculano, Almeida Garrett, Camilo Castelo Branco, Eça de Queirós, Alfred de Vigny, Victor Hugo, Honoré de Balzac, Gustave Flaubert, Emile Zola et tant d'autres qu'il serait impossible de les citer tous.

Dans la préface de *L'Assommoir*, Zola écrit : « C'est une œuvre de vérité, le premier roman sur le peuple, qui ne mente pas et qui ait l'odeur du peuple. »[12]

Il faut, cependant, souligner que certains auteurs ont déjà une conscience très vive de leurs limitations et les ironisent, en mettant à nu les artifices employés :

---

8 Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris. Romans I*, Paris, Seuil, coll. « L'Intégrale », 1963, [1831], p. 243.

9 Alexandre Herculano, « A Velhice », in *Panorama*, no. 170, août 1840.

10 Alessandro Manzoni, « Del Romanzo Storico e, in genere, de' componimenti di storia e d'invenzione », in *Tutte le Opere*, Vol. II, Milan, Sansoni Ed., 1993, [1850], p. 1762.

11 Alfred de Vigny, « Réflexions sur la Vérité dans l'Art », in *Cinq-Mars*, Paris, Le Livre de Poche, 1970, [1827], p. 24.

12 Émile Zola, *L'Assommoir*, in *Les Rougon-Macquart 2*, Paris, Seuil, 1970, [1876], p. 372

> Saberás, pois, ó leitor, como nós outros fazemos o que te fazemos ler.
> Trata-se de um romance, de um drama – cuidas que vamos estudar a história, a natureza, os monumentos, as pinturas, os sepulcros, os edifícios, as memórias da época? Não seja pateta, senhor leitor, nem cuide que nós o somos. Desenhar carateres e situações do *vivo* da natureza, colori-los das cores verdadeiras da história…isso é trabalho difícil, longo, delicado, exige um estudo, um talento, e sobretudo um tato!... Não senhor: a coisa faz-se muito mais facilmente. Eu lhe explico.
> Todo o drama e todo o romance precisa de:
> Uma ou duas damas, mais ou menos ingénuas,
> Um pai, - nobre ou ignóbil,
> Dois ou três filhos, de dezanove a trinta anos,
> Um criado velho,
> Um monstro, encarregado de fazer as maldades,
> Vários tratantes, e algumas pessoas capazes para intermédios, e centros.
> Ora bem; vai-se aos figurinos franceses de Dumas, de Eug. Sue, de Vítor Hugo, e *recorta* a gente, de cada um deles, as figuras que precisa […][13].

Camilo Castelo Branco présente beaucoup d'exemples dignes d'un maître romancier. En voilà quelques-uns :

> Antes eu gostava muito de ter nascido na terra dos homens verdadeiros, porque, peço me acreditem, que os romances são uma enfiada de mentiras [...]
> Não senhor. Este romance não é um romance : é um diário de sofrimentos, verídico, autêntico e justificado[14].

> […] o romance, que visar à exatidão dos costumes, é frio, e não pode acabar bem. Romance sem sarrabulho é coisa triste como o dezembro em casa do lavrador que não matou cevado[15].

Malgré ces remarques, on sait bien que le roman essaie de raconter une bonne histoire et qu'il cherche à donner l'illusion d'une réalité, soit-elle excessive ou exagérée. On ne doit surtout pas oublier Alice (*Alice's*

---

13 Almeida Garrett, *Viagens na Minha Terra*, Lisbonne, Edição de Ofélia Paiva Monteiro, Imprensa nacional – Casa da Moeda, 2010, [1846], pp. 120-121.

14 Camilo Castelo Branco, *Mistérios de Lisboa*, Vol. I, Lisbonne, Parceria A. M. Pereira, 1969, [1854], pp. 31-32.

15 Camilo Castelo Branco, *Um Homem de Brios*, Lisbonne, Parceria A. M. Pereira, 1967, [1856], p. 8.

Adventures in Wonderland, 1865), quand elle exclame : « It's always six o'clock now »[16]. Le temps du roman n'est définitivement pas le temps de la vie.

C'est pourquoi il faut faire attention à la célèbre phrase d'André Breton (reprenant ce qui lui aurait dit Paul Valéry), dans *Manifeste du Surréalisme* (1924), « La marquise sortit à cinq heures »[17], complétée par son refus du « style d'information pure et simple ». Cette attitude signifie une rupture importante qui se dessine dès la fin du XIXe siècle, mais dont la vraie révolution ne se fera sentir qu'aux avant-gardes européennes.

Il faut parler obligatoirement de mouvements comme Dada, le Futurisme et le Surréalisme pour pouvoir comprendre la crise absolue du roman que Breton explore dans les divers *Manifestes* et actualise dans ses soi-disant romans. Dans *Nadja* (1928), il défend que les « jours de la littérature psychologique à l'affabulation romanesque sont comptés »[18] et *L'Amour Fou* (1937) explore « l'abandon des voies logiques ordinaires ».[19] *Nadja, L'Amour Fou* et *Arcane 17* (1944), pour ne citer que les œuvres d'André Breton, sont des exemples précieux pour que l'on comprenne la tentative de disparition du roman, de l'histoire bien racontée aux personnages cohérents.

Si l'on pense à des exemples portugais, il faut bien citer les contes d'Almada Negreiros, dont *K4 O Quadrado Azul* (1917) est un exemple. La destruction de toute organisation narrative traditionnelle et de toute permanence discursive atteste bien l'intention de tuer le roman, tel qu'on l'a connu et tel qu'on se le représente :

> Mas eu não era Eu nem Eu era a minha amante. Eu era apenas a minha Inteligência fechada dentro da cabeça da minha amante e sem comunicação absolutamente nenhuma coa minha amante. […]
> O coração de minha mãe ainda era um coração de gente, o meu coração já é uma hélice que abrevia o dia porque faz girar a Terra mais depressa! Viva a Velocidade aceleradamente prémio! Morram a Saudade e o Regresso! Morram o verbo parar e o verbo recuar! […] A minha amante

---

[16] Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland,* A Book Virtual Digital Edition, 2000, [1865], p. 104.

[17] André Breton, *Manifestes du Surréalisme*, Paris, Gallimard, 1963, p. 15.

[18] André Breton, *Nadja*, Paris, Folio, 1981, [1928], p. 18.

[19] André Breton, *L'Amour Fou*, Paris, Gallimard, 1980, [1937], p. 63.

> é a Velocidade que Eu monto. Bravo! Morram os relógios, mentira! O mês é que tem 24 horas! O ano são só 12 dias[20]!

Le Surréalisme portugais n'apparaît qu'aux années 40 et le roman de Mário Cesariny de Vasconcelos, *Titânia* (écrit en 1953), n'a été publié qu'en 1977 ; cependant, on peut le considérer un modèle de discours surréaliste discontinu[21]. Titânia est un personnage étrange, qui « Deixa o estilo realista, parte à aventura »[22] et qui n'a pas un sexe définitif et établi : « Nasceu rapaz e chamou-se Titanin »[23], car elle/il peut être simultanément tous les personnages qui apparaissent dans l'œuvre. Ce changement constant de sexe et de personnalité nous fait revenir à Virginia Woolf at à *Orlando* (1928), roman où toutes les lois rationnelles sont mises en question et où les notions de temps et de stabilité psychologique ou comportementale sont détruites : « She turned back to the first page and read the date, 1586, written in her own boyish hand. She had been working at it for close three hundred years now. It was time to make an end. Meanwhile she began turning and dipping and reading and skipping and thinking as she read, how very little she had changed all these years. »[24]

La première moitié du XXe siècle se débat entre ces expériences de bouleversement du roman et des œuvres qui conservent encore des traits traditionnels. Vers les années 50, on assiste, en France, à ce que Jean Ricardou appelle « un strip-tease scriptural »[25], c'est-à-dire, la naissance de récits qui mettent en cause la logique du discours, en défendant que « [l]'objectivité au sens courant du terme – impersonnalité totale du regard – est trop évidemment une chimère »[26] et que les notions de personnage, histoire, engagement, forme et contenu sont vraiment périmées[27]. Michel Butor

---

20 Negreiros José de Almada, *K4 O Quadrado Azul*, *Obras Completas* Vol. IV - *Contos e Novelas*, Lisbonne, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, coll. « Biblioteca de Autores », 1989, [1917], p. 33 et p. 35.

21 Maria de Fátima Marinho, *O Surrealismo em Portugal*, Lisbonne, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, coll. « Temas Portugueses », 1987, pp. 417-442.

22 Mário Cesariny de Vasconcelos, *Titânia e a Cidade Queimada*, Lisbonne, Publicações Dom Quixote, 1977, p. 39.

23 *Ibid.*, p. 17.

24 Virginia Woolf, *Orlando, a biography*, Global grey eBooks, 2018, [1928], p. 131.

25 Jean Ricardou, *Le Nouveau Roman*, Paris, Seuil, coll. « Écrivains de Toujours », 1973, p. 29.

26 Alain Robbe-Grillet, *Pour Un Nouveau Roman,* Paris, Gallimard, 1963, p. 20.

27 *Ibid.*, pp. 29-53.

défend que le récit nous donne un monde faux[28] et que la deuxième personne narrative se présente comme la plus efficace[29]. Son roman, *La Modification* (1957), en sera un bon exemple.

Après la révolution causée par la Nouveau Roman, le récit s'est ressenti de cet oubli exprès, de cette disparition annoncée. Même si les écrivains n'adhéraient pas forcément à tous ses présupposés, leur écriture est devenue autre et le roman a commencé à se réinventer.

Pensons à Gabriel García Márquez, *Cien Años de Soledad* (1967), Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo* (1957), Roger Caillois, *Ponce Pilate* (1961), Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien* (1951), *L'Œuvre au Noir* (1968), José Cardoso Pires, *O Delfim* (1968) ou Herberto Helder, *Os Passos em Volta* (1963) et *Apresentação do Rosto* (1968).

Tous ces romans ont quelque chose de différent, d'insolite. Ils emploient des artifices qui modifient la lecture et le mode d'interagir avec ses diverses composantes. L'empereur Hadrien parle à la première personne (comme l'empereur Claudius dans les romans de Robert Grave, *I Claudius* et *Claudius the God*, publiés en 1934), ce qui est insolite pour un personnage historique ; Roger Caillois cède la focalisation à Ponce Pilate et écrit une histoire alternative où Pilate n'est plus coupable. Ce mode de présenter les personnages référentiels sera suivi dans bien de romans contemporains qui changent le point de vue officiel, en mettant les personnages historiques comme narrateurs, en première personne, de leur vie : Lourdes Ortiz, *Urraca* (1991) ; Isabelle Comtesse de Paris, *Moi, Marie Antoinette* (1993) ; Pierre Grimal, *Mémoires* d'Agrippine (1992) ; Michel Tournier, *Gaspar, Melchior & Balthasar* (1980) ; Maria Bellonci, *Rinascimento Privato* (1985) ; Fernando Campos, *A Casa do Pó* (1987), *A Sala das Perguntas* (1998) ; Teresa Bernardino, *Eu Nuno Álvares* (1987) ; Seomara da Veiga Ferreira, *Memórias de Agripina* (1993) et *Leonor Teles ou o canto da Salamandra* (1998).

Le récit de *O Delfim* présente le discours d'un narrateur qui se limite à raconter ce qu'on lui raconte, instaurant le mode dubitatif, à focalisation externe, ce qui concourt à augmenter les doutes et à visualiser les personnages d'un mode oblique et dissimulé.

---

28 Michel Butor, *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1975, [1960], p. 110.

29 *Ibid.*, pp. 80-81.

Gabriel García Márquez détruit la temporalité et crée un univers où l'on peut rassembler en un seul instant tout ce qui existe :

> […] la ciudad de los espejos (o los espejismos) sería arrasada por el viento y desterrada de la memoria de los hombres en el instante en que Aureliano Babilonia acabara de descifrar los pergaminos, y que todo lo escrito en ellos era irrepetible desde sempre y para sempre porque las estirpes condenadas a cien años de soledad no tenían una segunda oportunidade sobre la tierra[30].

Herberto Helder devra être considéré un cas à part. Il est surtout poète et ses textes en prose sont plutôt de la prose poétique. Je voudrais, cependant, souligner l'importance de livres comme *Os Passos em Volta* (1963) et *Apresentação do Rosto* (1968). Le premier[31] est un recueil de petits contes qui se situent entre le fantastique, le merveilleux, l'étrange et l'insolite[32] et qui rejoignent la tradition (déjà séculaire tout de même) de l'invraisemblable plein de signification. Mais le cas qui nous intéresse le plus est celui d'*Apresentação do Rosto*, une espèce d'autobiographie qui refuse tous les traits caractéristiques du genre[33]. Dans cette œuvre, on lit la définition de ce que l'auteur (narrateur) considère être une autobiographie et on perçoit que le fil discursif est continuellement coupé et qu'il n'y a pas de faits objectifs ni de remises hypothétiques et fictives au monde extérieur au texte :

> Escreve-se.
> Há as nuvens, as árvores, as cores, as temperaturas.
> Há o espaço.
> É preciso encontrar a nossa relação com o espaço.
> Fazer escultura.
> Escultura: objeto
> Objetos para a criação de espaço, espelhos para a criação de imagens, pessoas para a criação de silêncio.
> Objetos para a criação de espelhos para a criação de pessoas para a criação de espaço para a criação de imagens para a criação de silêncio.

---

30 Gabriel García Márquez, *Cien Años de Soledad*, Buenos Aires, Editorial Sudamerica, 1973, [1967], p. 172.

31 Maria de Fátima Marinho, *Herberto Helder, a Obra e o Homem*, Lisbonne, Arcádia, 1982, pp. 61-83 et *Id.*, *O Romance Histórico em Portugal*, *op. cit.*, pp. 253-255.

32 Cf. Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, Coll. « Poétique », 1970.

33 Maria de Fátima Marinho, *Herberto Helder, a Obra e o Homem*, *op. cit.*, pp. 122-156.

> Objetos para a criação de silêncio.
> Temos enfim o silêncio. É uma autobiografia.
> É algo que se conquista à força de palavras.
> Pode-se morrer, depois, quero dizer[34].

L'urgence du récit est si forte que Herberto Helder avoue son obsession de l'écriture, et l'on devine que le livre sera une espèce de catharsis :

> O facto que eu fugia de admitir, isto é: que o livro me perseguia, o livro aterrador que eu aspirava escrever, para que fosse a minha purificação – seria colocado, o livro, o facto, seria colocado, no norte, numa nova perspetiva.
> Sim.
> Já não me equilibrava nas linhas do antigo estilo[35].

Après la destruction, totale ou partiale, des procédés romanesques, de l'affirmation plus ou moins véhémente de l'impossibilité de raconter des histoires, le roman contemporain ne saurait oublier ses origines et ne saurait non plus se passer des révolutions dont il a été l'objet depuis plus d'un siècle. Les interrogations d'Alice sont encore plus présentes qu'on ne le croirait : « 'and what is in the use of a book', thought Alice, 'without picures or conversations ?'»[36]

Ce besoin de raconter des histoires, malgré tout et contre tous, la perte de la foi dans les coordonnées temporelles (« Fino a quando viviamo esiste solo un tempo, il presente »[37]), dans les genres institués (le début de *A Arte de Morrer Longe* parodie bien l'épopée : « Na bela e nunca por demais celebrada cidade de Lisboa »[38]) et, surtout, dans la forme narrative elle-même, contribue à créer des récits qui racontent des histoires, mais qui mettent fréquemment en cause les outils dont ils se servent.

Il n'est pas rare que l'on trouve des phrases méta-narratives qui permettent de rappeler au lecteur l'ambigüité essentielle de ce qu'il lit et de sa nécessaire fragilité :

---

34 Herberto Helder, *Apresentação do Rosto*, Lisbonne, Editora Ulisseia, 1968, p. 16.
35 *Ibid.*, p. 19.
36 Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, *op. cit.*, pp. 1-2.
37 Maria Bellonci, *Rinascimento Privato*, Milan, Mondadori, 1985, p. 19.
38 Mário de Carvallho, *A Arte de Morrer Longe*, Lisbonne, Caminho, 2010, p. 11.

> Não vamos discutir como é que ela subsistia, não sendo rica, porque entraríamos numa história « realista »[39].
> Verdades que só são verdades nas histórias a que pertencem, e não noutras[40].
> Abaixo os expedientes para introduzir uma narração à conta dum adormecimento. Ponto de exclamação. O leitor é mais experimentado que eu nestes artifícios e bem sabe como o momento de adormecer é perigoso para as personagens, porque os autores costumam atormentá-las com analepses[41].

Cette désillusion romanesque, alliée à de nouvelles formes de raconter une histoire nous mène à l'œuvre de plusieurs auteurs contemporains dont Agustina Bessa-Luís, José Saramago, António Lobo Antunes, Alberto Oliveira Pinto, Paloma Díaz-Mas, Le Clézio, Mário Pasa, Michel Tournier, Umberto Eco, Francesca Duranti, Teolinda Gersão ou Helder Macedo sont de possibles exemples.

La polyphonie est une caractéristique des derniers romans d'António Lobo Antunes et la transparence discursive devient de plus en plus compromise, obligeant le lecteur à reconstruire sa propre cohérence :

> […] a chave duas voltas e a seguir silêncio, outro escondido na quinta, outra dois maridos que se foram em
> (o vendedor trazia mais estojos, o alfinete de gravata uma pérola cor de rosa
> - A sua esposa vai apreciar senhor)
> bora e o filho dela com um brinquedo qualquer não respondendo se o chamo, nem a cabeça levanta, peço
> - Diz avó
> e o vendedor
> - Usas brincos agora?
> errado, o vendedor
> - A sua esposa vai apreciar[42].

Considéré un cas presque limite, Lobo Antunes finit par actualiser et mettre en œuvre ce qui pourra être considéré le récit intérieur, écrit sans censure discursive.

---

39 Maria Isabel Barreno, *Inventário de Ana*, Lisbonne, Rolim, 1985, [1982], p. 191.

40 Maria Isabel Barreno, *Célia e Celina*, Lisbonne, Rolim, 1985, p. 15.

41 Mário de Carvallho, *A Arte de Morrer Longe*, *op. cit.*, p. 34.

42 António Lobo Antunes, *Que Cavalos são Aqueles que fazem Sombra no Mar?*, Lisbonne, Publicações D. Quixote, 2009, p. 79.

Révolutions (2003), de Le Clézio, met aussi en place deux voix narratives éloignées dans le temps et dans l'espace, mais qui appartiennent à la même famille et dont les parcours peuvent être assimilés. L'émergence du passé devient une source indispensable de la construction du présent : « C'est un sentiment bizarre, être à la fois ici et ailleurs, appartenir à plusieurs histoires »[43]. L'appartenance à plusieurs histoires légitime l'apparition de deux mondes, de deux époques en confrontation : le XXe siècle de la guerre d'Algérie et l'après-1789 (fin du XVIIIe siècle – début du XIXe). Ces deux moments constituent l'essence du roman[44] et sa particularité.

C'est une construction analogue celle qu'on rencontre dans *A Sorte e a Desdita de José Policarpo* (1995), d'Alberto Oliveira Pinto[45] où il y a des tableaux superposés de différentes époques et espaces, toujours annoncés par des références explicites, « Lisbonne, Forte da Junqueira, 9 de Junho de 1772 » ; « Estrada do Porto à Régua, 20 de Dezembro de 1758 »[46], ce qui facilite la lecture et la compréhension, contrairement à ce qui arrive chez Lobo Antunes.

Mario Pasa construit *Le Cabinet des Merveilles* (1995) avec sept narrateurs différents qui écrivent des lettres qui sont enfouies dans sept tiroirs d'un même cabinet. L'intrigue ne se complète qu'avec l'ouverture de tous les tiroirs et de leurs secrets.

Agustina Bessa-Luís manipule souvent la focalisation (*Antes do Degelo)*, propose plusieurs versions d'un même événement (*Eugénia e Silvina* en est un exemple significatif) et fait d'une peinture, *La Ronde de Nuit*, de Rembrandt, le noyau d'un roman homonyme qui tourne incessamment sur lui-même et sur le problème de l'existence (« Não é o que aconteceu que lá está, mas um acontecimento em vias de se produzir » ; « […] como se o homem não fosse o modelo mas o indicativo para outra coisa inabordável que pertencia ao não criado » ; « a *Ronda* tinha desaparecido »[47], et de l'authenticité (« Ficava a ilusão de se tratar do Rembrandt original »[48])

---

[43] J.M.G. Le Clézio, *Révolutions*, Paris, Gallimard, 2003, p. 369.

[44] Maria de Fátima Marinho, « L'Éternel Retour des Fantômes (à propos de *Révolutions* de Le Clézio) », *op. cit.*

[45] Maria de Fátima Marinho, *O Romance Histórico em Portugal*, *op. cit.*, pp. 212-214.

[46] Alberto Oliveira Pinto, *A Sorte e a Desdita de José Policarpo*, Lisbonne, Bertrand Ed., 1995, p. 15.

[47] Agustina Bessa-Luís, *A Ronda da Noite*, Lisbonne, Guimarães Ed., 2006, p. 113 et p. 337.

[48] *Ibid.*, p. 114.

Teolinda Gersão dans *Os Guarda-Chuvas Cintilantes* (1984) tient comme sous-titre « journal intime », mais la grammaire narrative d'un journal intime y est constamment transgressée : il n'y a jamais des indications du mois ou de l'année, alors qu'il n'existe que les jours de la semaine et les jours d'un mois (ou de plusieurs mois) qui nous sont inconnus.

La difficulté de suivre un fil narratif traditionnel et la conscience de la précarité des modes d'écrire légitiment un roman comme celui de Paloma Díaz-Mas, *El Sueño de Venecia*, publié en 1992. Composé par cinq chapitres, chacun ayant un style d'une époque différente, ce livre démontre d'une façon subtile mais sûre l'incapacité de reconstruction du passé[49]:

> Quién sabe si algún día un afortunado hallazgo nos permitirá saber cuál fue el destino de la joven, del mismo modo que el hallazgo fortuito del cuadro objecto de nuestro estudio nos ha permitido – con los medios científicos a nuestra disposición – reconstruir cabal y verazmente la historia anterior de la muchacha y de su família[50].

C'est une conclusion erronée et nous, lecteurs du roman, le savons bien. Toute l'histoire reconstruite est fausse, l'interprétation du passé est impossible. Si on pense aux théories de la réécriture de l'histoire[51], on comprend que nous sommes incapables de connaître le passé et que toute tentative de reconstruction est toujours mensongère. José Saramago, Helder Macedo, Francesca Duranti et beaucoup d'autres qu'on a déjà cités ou qu'on aurait pu le faire, en sont bien conscients. Les histoires alternatives, les narrateurs subjectifs, les plusieurs versions d'un même événement, tous ces éléments jouent un rôle fondamental dans un genre qui est bien conscient de ses limites : « […] è proprio così che devi ascoltare il mio racconto : come si fosse una storia inventata »[52].

Helder Macedo le dit très bien quand il écrit : « é necessário ir criando espaço para o passado que mais convém ao nosso futuro »[53] ou « inventou o meu passado »[54].

---

49 Maria de Fátima Marinho, *Um Poço sem Fundo – Novas Reflexões sobre Literatura e História*, Porto, Campo das Letras, 2005, pp. 309-321.

50 Paloma Díaz Mas, *El Sueño de Venecia*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2002, [1992], p. 221.

51 Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism – History, Theory, Fiction*, New York and London, Routledge, 1988.

52 Francesca Duranti, *Il Progetto Burlamacchi*, Milan, Rizzoli, 1994, p. 57.

53 Helder Macedo, *Vícios e Virtudes*, Lisbonne, Editorial Presença, 2000, p. 12.

54 *Ibid.*, p. 24.

José Saramago joue aussi avec ces notions dans beaucoup de ses romans. Je souligne surtout l'importance de *Memorial do Convento* (1982) et *História do Cerco de Lisboa* (1989), bien que beaucoup d'autres pourraient être cités et étudiés.

Memorial do Convento est un roman exceptionnel qui met en scène deux mondes différents : le monde de la cour portugaise du XVIIIe siècle (le roi Jean V) et le monde des ouvriers. Le merveilleux s'installe et Blimunda, l'héroïne du roman, possède des pouvoirs surnaturels[55] qui conditionnent l'intrigue. Dans ce roman, les deux univers juxtaposés signifient la cour figée, caricaturale et la volonté du couple populaire, Baltasar et Blimunda, qui représente l'opposition et qui détruit (même si Baltasar meurt dans un autodafé) l'immobilité, le cérémonial et le concept atavique du pouvoir. Le roman démontre une destruction lente, progressive, systématique de cette cour ridicule et artificielle et affirme la consolidation symbolique du monde des ouvriers qui ne réussit à s'installer qu'avec l'aide du merveilleux. L'emploi du merveilleux (Blimunda voit l'âme des personnes quand elle est en jeûne, il y a un aérostat qui vole vraiment) sont des moyens dont se sert l'auteur pour signifier l'indicible.

História do Cerco de Lisboa est une œuvre qui nous parle de la conquête de Lisbonne sur les musulmans pendant le XIIe siècle et, simultanément, elle est le récit de cette même conquête écrit au XXe. Le livre problématise la reconstruction historique, en mettant à nu les procédés habituels et les croyances ingénues qui en déroulent :

> [...] com a mão firme segura a esferográfica e acrescenta uma palavra à página, uma palavra que o historiador não escreveu, que em nome da verdade histórica não poderia ter escrito nunca, a palavra Não, agora o que o livro passou a dizer é que os cruzados Não auxiliarão os portugueses a conquistar Lisboa, assim está escrito e portanto passou a ser verdade, ainda que diferente, o que chamamos falso prevaleceu sobre o que chamamos verdadeiro, tomou o seu lugar, alguém teria de vir contar a história nova, e como[56].

[55] Maria de Fátima Marinho, *A Lição de Blimunda – A propósito de* Memorial do Convento, Coleção Saberes Plurais, Porto, Areal Editores, 2009.

[56] José Saramago, *História do Cerco de Lisboa*, Lisbonne, Caminho, 1989, p. 50.

> […] quando escrevi Não os cruzados foram-se embora, por isso não me adianta nada procurar resposta ao Porquê na história a que chamam verdadeira, tenho de inventá-la eu próprio, outra para poder ser falsa, e falsa para poder ser outra[57].
> Raimundo Silva tem diante de si os dois textos, compara-os, nenhuma dúvida pode subsistir, Mogueime é indiscutivelmente mentiroso, tanto pelo que resulta da lógica das situações hierárquicas, ele soldado, o outro capitão, quanto pela autoridade particular de que se investe, como texto anterior que é, a Crónica dos Cinco Reis. A pessoas só interessadas nas grandes sínteses históricas, hão-de estas questões parecer-lhes irremediavelmente ridículas, mas nós devemos é atender a Raimundo Silva, que tem uma tarefa a cumprir e que logo de entrada se vê a braços com a dificuldade de conviver com personagem tão duvidosa, este Mogueime, Moqueime ou Moigema, que, além de mostrar não saber exatamente quem é, porventura está maltratando a verdade que, como testemunha presencial, seria seu dever respeitar e transmitir aos vindouros, nós[58].
> Lisboa estava ganha, perdera-se Lisboa[59].

Les exemples cités montrent clairement ce que l'on vient de dire : ce que l'on connaît de l'histoire dépend de ce qui est écrit et on n'a aucun moyen d'en savoir la vérité exacte ; les faits historiques sont toujours passibles d'avoir deux lectures contradictoires.

La précarité de la notion d'identité légitime aussi des histoires qui ne suivent pas les formes traditionnelles et qui abandonnent leur mode de raconter les événements. Nous ne donnerons que l'exemple de deux auteurs qui emploient des artifices bien réussis pour donner ce ton de faillite complète : António Lobo Antunes et Gonçalo M. Tavares. Du premier auteur, on ne citera que deux romans : *O Esplendor de Portugal* (1997) et *As Naus* (1988). Dans *O Esplendor de Portugal*, on convoque l'abandon de l'Afrique par les portugais après la révolution de 1974 et la question de la perte d'identité est très bien suggérée dans le passage suivant :

> lembrei-me que em miúdo, em Luanda ou na fazenda, deitado no colchão a olhar o escuro, a ouvir o escuro e as hastes do girassol que

[57] *Ibid.*, p. 129.
[58] *Ibid.*, p. 192.
[59] *Ibid.*, p. 347.

> murmuravam e sofriam no escuro, me surpreendia com o meu nome, dizia o meu nome
> Carlos
> e eu era diferente daquele nome, não era aquele nome, não podia ser aquele nome, as pessoas ao chamarem
> Carlos
> chamavam um Carlos que era eu e não era eu nem era eu em eu, era um outro da mesma forma que se lhes respondia não era eu quem respondia era o eu deles que falava, o eu em eu calava-se em mim e portanto sabiam de mim e eu permanecia um estranho, um eu que era dois, o deles e o meu, e o meu por ser meu não era, então dizia como eles diziam
> Carlos e o Carlos deles não existia para mim, lembrei-me que em Luanda ou na fazenda, a ouvir o escuro e o silêncio do escuro povoado do sofrimento dos girassóis eram as únicas ocasiões em que de facto dormia com o eu em eu, em que dormia comigo repetindo
> Carlos Carlos Carlos[60].

Cette crise d'identité est très visible dans *As Naus*, dès lors que les personnages historiques glorieux, qui ont été protagonistes des découvertes, sont placés à Lisbonne après la Révolution. Ces personnages habitent un temps et une place anachroniques, labyrinthiques et déconcertants. Et dans ce scénario, il y a Camões, Pedro Álvares Cabral, Francisco Xavier et beaucoup d'autres qui se bousculent et dont le visage est complétement déformé :

> o espelho do vestíbulo comprado na feira de Almeirim […] deformava os rostos e torcia os gestos em ondulações embaciadas, devolvendo a cada um a sua face secreta e genuína, aquela que apenas a solidão do sono ou o abandono do amor finalmente revelam[61].

Les visages déformés, la caricature de ceux dont on ne connaît que la vie publique et glorieuse, seront les visages de ces héros, transformés en mendiants et en fous. Ce discours étrange, aux voix mélangées et sans un fil linéaire facile à suivre représente la destruction de cette identité précaire que l'option de noms étrangers pour les personnages, comme propose Gonçalo M. Tavares dans ces romans, est une séquence prévisible.

---

[60] António Lobo Antunes, *O Esplendor de Portugal*, Lisbonne, Publicações Dom Quixote, 1977, p. 121.

[61] António Lobo Antunes, *As Naus*, Lisbonne, Publicações Dom Quixote / Círculo de Leitores, 1988, p. 14.

Les noms étrangers de Gonçalo M. Tavares signifient la destruction complète de l'identité et des modèles conventionnels. Rien ne reste :

> Não o irritava [a Lenz Buchmann] ser considerado competente, mas sim que essa competência fosse confundida com uma certa bondade, sentimento que desprezava em absoluto. […]
> Foi por essa razão que, nessa tarde, quando a mulher ingénua, ao agradecer o facto de ter operado com sucesso a mãe, lhe disse :
> - Você é um homem bom!
> Ele sentiu necessidade de, à frente do pessoal do hospital, responder, com rudeza:
> - Desculpe, não sou nada disso. Sou médico[62].

Cette perte absolue de plusieurs types d'identité et la caricature qui en découle font comprendre un livre comme *Uma Viagem à Índia*[63], parodie de *Os Lusíadas*, composé, comme son prédécesseur, en dix chants.

Après ce long parcours sur la simulation de la mort du roman et sur les formes qu'il a trouvées pour se réinventer, la conclusion semble évidente. L'homme a besoin d'histoires, l'urgence du récit ne peut être ignorée. C'est la façon de raconter qui devient différente, c'est la forme de construire le discours narratif qui défie le savoir traditionnel et le questionne ouvertement :

> O único romance que valeria a pena escrever seria aquele em que a personagem procurava desesperadamente uma saída, e um dia tropeçava efetivamente nela, e caía para fora, pensou. Mas esse romance era impossível, porque o que caía para fora não era pensável. A própria linguagem também ficava dentro do sistema[64].

Bibliographie

ANTUNES, António Lobo, *O Esplendor de Portugal,* Lisbonne, Publicações Dom Quixote, 1977.

–, *As Naus*, Lisbonne, Publicações Dom Quixote / Círculo de Leitores, 1988.

–, *Que Cavalos são Aqueles que fazem Sombra no Mar?*, Lisbonne, Publicações D. Quixote, 2009.

BARRENO, Maria Isabel, *Célia e Celina*, Lisbonne, Rolim, 1985.

---

62 Gonçalo M. Tavares, *Aprender a Rezar na Era da Técnica*, Lisbonne, Caminho, 2007, p. 32.

63 Gonçalo M. Tavares, *Uma Viagem à Índia*, Lisbonne, Caminho, 2011, [2010].

64 Teolinda Gersão, *Os Guarda-Chuva Cintilantes*, Lisbonne, O Jornal, 1984, p. 91.

–, *Inventário de Ana*, Lisbonne, Rolim, 1985, [1982].
BELLONCI, Maria, *Rinascimento Privato*, Milan, Mondadori Ed., 1985.
BERNARDINO, Teresa, *Eu, Nuno Álvares*, Lisbonne, Publ. Europa-América, 1987.
BESSA-LUÍS, Agustina, *Eugénia e Silvina*, Lisbonne, Guimarães Ed., 1989.
–, *Antes do Degelo*, Lisbonne, Guimarães Ed., 2004.
–, *A Ronda da Noite*, Lisbonne, Guimarães Ed., 2006.
BRETON, André, *Nadja*, Paris, Folio, 1981, [1928].
–, *L'Amour Fou*, Paris, Gallimard, 1980, [1937].
–, *Arcane 17*, Paris, Sagittaire, 1980, [1944].
–, *Manifestes du Surréalisme*, Paris, Gallimard, 1963.
BUTOR, Michel, *La Modification*, Paris, Ed. 10/18, 1970, [1957].
–, Essais *sur le Roman*, Paris, Gallimard, 1975, [1960].
CAILLOIS, Roger, *Poncio Pilatos – El Dilema del Poder*, Barcelona, Edhasa, 1994, [1961].
CAMPOS, Fernando, *A Casa do Pó*, Lisbonne, Difel, s/d, [1986].
–, *A Sala das Perguntas*, Lisbonne, Difel, 1988.
CARROLL, Lewis, *Alice's Adventures in Wonderland,* A Book Virtual Digital Edition, 2000, [1865].
CARVALHO, Mário de, *A Arte de Morrer Longe*, Lisbonne, Caminho, 2010.
CASTELO BRANCO, Camilo, *Mistérios de Lisboa*, Lisbonne, Parceria A. M. Pereira, 1969, [1854].
–, *Onde Está a Felicidade?*, Lisbonne, Parceria António Maria Pereira, 1965, [1856].
–, *Um Homem de Brios*, Lisbonne, Parceria António Maria Pereira, 1967, [1856].
–, Coração, *Cabeça e Estômago*, Lisbonne, Parceria António Maria Pereira, 1967, [1862].
–, Anos *de Prosa*, *Obras Completas*, Porto, Lello & Irmão – Editores, 1984, [1863].
–, *Eusébio Macário*, Porto, Lello & Irmão – Editores, 1958, [1879].
DÍAZ-MAS, Paloma, *El Sueño de Venecia*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2002, [1992].
DURANTI, Francesca, *Il Progetto Burlamacchi*, Milan, Rizzoli, 1994.
ECO, Umberto, *Il Nome della Rosa*, Milan, Gruppo Editoriale Fabbri-Bompiani, 1980.
ESPRONCEDA, José de, *Sancho Saldaña o el Castellano de Cuéllar*, Madrid, Circulo de Amigos de la Historia, 1971, [1834].
FERREIRA, Seomara da Veiga, *Memórias de Agripina*, Lisbonne, Presença, 1993.
–, *Leonor Teles ou o Canto da Salamandra*, Lisbonne, Presença, 1998.
FUENTES, Carlos, *Géographie du Roman*, Traduction de Céline Zins, Paris, Gallimard, coll. « Arcades », no. 52, 1997, [1993].
GARCÍA MARQUEZ, Gabriel, *Cien Años de Soledad*, Buenos Aires, Editorial Sudamerica, 1973, [1967].
GARRETT, Almeida, *Viagens na Minha Terra*, Edição de Ofélia Paiva Monteiro, Lisbonne, Imprensa nacional – Casa da Moeda, 2010, [1846].

GERSÃO, Teolinda, *Os Guarda-Chuva Cintilantes*, Lisbonne, O Jornal, 1984.
GRAVES, Robert, *I Claudius*, London, Penguin Books, 1953, [1934].
–, *Claudius the God*, London, Penguin Books, 1954, [1934].
GRIMAL, Pierre, *Mémoires d'Agrippine*, Paris, Éditions de Fallois, 1992.
HELDER, Herberto, *Apresentação do Rosto*, Lisbonne, Editora Ulisseia, 1968.
–, *Os Passos em Volta*, Lisbonne, Assírio & Alvim, 1980, [1963].
HERCULANO, Alexandre, « A Velhice», in *Panorama*, no. 170, 1/8/1840.
–, *Scenas de Um Ano da Minha Vida e Apontamentos de Viagens*, coordenação e prefácio de Vitorino Nemésio, Lisbonne, Bertrand, 1934.
HUGO, Victor, *Notre-Dame de Paris. Romans I*, Paris, Seuil, coll. « L'Intégrale », 1963, [1831].
–, *Quatrevingt-treize. Romans 3*, Paris, Seuil, coll. « L'Intégrale », 1963, [1874].
HUTCHEON, Linda, *A Poetics of Postmodernism – History, Theory, Fiction*, New York and London, Routledge, 1988.
ISABELLE, Comtesse de Paris, *Moi, Marie-Antoinette*, Paris, Robert Laffont, 1993.
LAMPEDUSA, Tomasi di, *Il Gattopardo*, Milan, Feltrinelli, 1994, [1957].
LARRA, Mariano José de, *El Doncel de Don Enrique el Doliente,* Madrid, Ediciones Cátedra, 1984, [1834].
LE CLEZIO, J.M.G., *Révolutions*, Paris, Gallimard, 2003.
LÓPEZ SOLER, Ramón, *Los Bandos de Castilla – El Caballero del Cisne*, Madrid, Tebas, 1975, [1830].
MACEDO, Helder, *Vícios e Virtudes*, Lisbonne, Editorial Presença, 2000.
MANZONI, Alessandro, « Del Romanzo Storico e, in genere, de' componimenti di storia e d'invenzione», *Tutte le Opere*, Vol. Secondo, Milan, Sansoni Ed., 1993, [1850].
MANZONI, Alessandro, *I Promessi Sposi*. *Tutte le Opere*, Vol. I, Milan, Sansoni Ed., 1993, [1825-1827].
MARINHO, Maria de Fátima, *Herberto Helder, a Obra e o Homem*, Lisbonne, Arcádia, 1982.
–, *O Surrealismo em Portugal*, Lisbonne, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1987.
–, *O Romance Histórico em Portugal*, Porto, Campo das Letras, 1999.
–, *Um Poço sem Fundo – Novas Reflexões sobre Literatura e História*, Porto, Campo das Letras, 2005.
–, « Romance Histórico Ibérico e a Representação do Outro», in Rosa Bizarro (dir.) *Eu e o Outro – Estudos Multidisciplinares sobre Identidade(s), Diversidade(s) e Práticas Interculturais*, Porto, Areal Editores, 2007.
–, *A Lição de Blimunda – A propósito de* Memorial do Convento, Coleção Saberes Plurais, Porto, Areal Editores, 2009.
–, « L'Éternel Retour des Fantômes (à propos de *Révolutions* de Le Clézio)», in Krystyna Modrzejewska (dir.) *La Condition Humaine dans la Littérature*

Française et Francophone, Opole, Uniwersytet Opolski, Opolskie Towarzystwo Przyjaciól Nauk, 2011.

–, « Camilo e a Construção do Romance», in Henry Thorau, Kathrin Sartingen und Paulo de Medeiros (dir.) *Aquele Século teve muitas Heroínas*, Wiener Iberoromantische Studien 4, Festscrift für Maria de Fátima Viegas Brauer-Figueiredo zum 70, Geburstag, Herausgegeben Frankfurt am Main, Peter Lang Edition, 2013.

–, « The Historical Novel», in César Dominguez, Anxo Abuín González et Ellen Sapega (dir.), *A Comparative History of Literatures in the Iberian Peninsula Vol. II, A Comparative History of Literatures in European Languages*, Amsterdam/ Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 2016.

MÉRIMÉE, Prosper, *Chronique du Règne de Charles IX*, Paris, Charpentier, Libraire-Éditeur, 1865, [1829].

NEGREIROS, José de Almada, *K4 O Quadrado Azul*, *Obras Completas, Vol. IV - Contos e Novelas*, Lisbonne, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Biblioteca de Autores Portugueses, 1989, [1917].

ORTIZ, Lourdes, *Urraca*, Madrid, Editorial Debate, 1991.

PASA, Mario, *Le Cabinet des Merveilles*, Paris, Denöel, 1995.

PINTO, Alberto Oliveira, *A Sorte e a Desdita de José Policarpo*, Lisbonne, Bertrand Ed., 1995.

PIRES, José Cardoso, *O Delfim*, Lisbonne, Moraes Editores, s/d, [1968].

RICARDOU, Jean, *Le Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1973.

ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour Un Nouveau Roman*, Paris, Gallimard, 1963.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *La Nouvelle Héloïse*, Paris, Librairie de Firmin Didot Frères, 1854, [1760].

SARAMAGO, José, *Memorial do Convento*, Lisbonne, Caminho, 1986, [1982].

–, *História do Cerco de Lisboa*, Lisbonne, Caminho, 1989.

TAVARES, Gonçalo M., *Aprender a Rezar na Era da Técnica*, Lisbonne, Caminho, 2007.

–, *Uma Viagem à Índia*, Lisbonne, Caminho, 2011, [2010].

TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la Littérature Fantastique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1970.

TOURNIER, Michel, *Gaspard, Melchior et Balthasar*, Paris, Gallimard, 1980.

VASCONCELOS, Mário Cesariny de, *Titânia e a Cidade Queimada*, Lisbonne, Publicações Dom Quixote, 1977.

VIGNY, Alfred de, « Réflexions sur la Vérité dans l'Art », in *Cinq-Mars*, Paris, Le Livre de Poche, 1970 [1827].

WOOLF, Virginia, *Orlando, a biography*, Global grey eBooks, 2018, [1928].

YOURCENAR, Marguerite, *Memórias de Adriano*, Lisbonne, Ulisseia, 1981, [1951].

YOURCENAR, Marguerite, *L'Œuvre au Noir*, Paris, Gallimard, 2003, [1968].

ZOLA, Émile, *L'Assommoir* in *Les Rougon-Macquart 2*, Paris, Seuil, 1970, [1876].

Émergences du neutre

Laura MARIN
Université de Bucarest

Abstract. Although the history of European thought demonstrates a recurrent interest in the category of the neutral, this interest has faded in certain ages only to resurface in others, with the term changing meaning and signification with every field of knowledge it permeates. Relying on a medical understanding of the neutral – one that is forgotten today, but whose history goes back to the Galenic tradition – I am interested in its most recent occurrences in the contemporary world. For example, to what extent does today's individual, described by Alain Ehrenberg as "neither ill nor healed" but "enrolled in multiple maintenance programs," or Claire Marin's "man without a fever" relate to that neutral state included in the medical treatises of the 19th century? From a broader perspective, my article aims to identify the forms in which this medical neutral has survived in contemporary thought and to examine more closely its developments and filiations, its shifts and transformations.

Keywords: neutral, medicine, contemporary thought, survival.

Dans *Qu'est que la philosophie ?*, Gilles Deleuze nous apprend que les concepts « ont leur manière de ne pas mourir »[1], autrement dit, de ne pas disparaître définitivement. Ils sont pourtant « soumis à des contraintes de renouvellement, de remplacement, de mutation »[2], autrement dit, ils s'inscrivent dans une dynamique faite de transformations et de déplacements, de continuités et de discontinuités, de pertes et de

[1] Gilles Deleuze, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit, 1991, p. 13.
[2] *Ibid.*

survivances. Comment parler, dès lors, du neutre, cette catégorie étrange qui a tant préoccupé la pensée française de la seconde moitié du XXe siècle, mais qui aujourd'hui ne suscite plus, du moins apparemment, le même intérêt ?

De Maurice Blanchot à Roland Barthes, passant, entre autres, par Gilles Deleuze, Emmanuel Levinas, Jacques Derrida, et tout un pan de la psychanalyse postfreudienne, le neutre ne cesse de stimuler la vie intellectuelle et de pousser les limites de la pensée toujours plus loin[3]. On pourrait y ajouter une certaine présence du neutre chez des écrivains de la même époque, tels Louis-René des Forêts, Samuel Beckett, Edmond Jabès, Hélène Cixous, Marguerite Duras, Bernard-Marie Koltès, Clarice Lispector, sans oublier ici le Nouveau Roman, le Nouveau Théâtre, l'art minimaliste, la musique atonale, et la liste est bien loin de s'épuiser… Tous ces usages du neutre ne font pas toujours concept, mais cette énumération rapide et lacunaire suffit pour comprendre que ce mot – le neutre – inscrit dans la langue et dans la pensée une prise de position à l'égard de la logique binaire (oui/non, positif/négatif, masculin/féminin, etc.), jugée trop étroite pour rendre compte de l'infinie complexité du monde. Il dit aussi le risque qu'assument la langue et la pensée (et cependant la chance qu'elles se donnent) lorsqu'elles s'efforcent à sortir des cadres convenus et du vouloir saisir, maîtriser, imposer, dominer.

---

[3] Pour une bibliographie minimale à ce sujet, voir Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955 ; *Id.*, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959 ; *Id.*, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, notamment pp. 439-458, 556-582 ; *Id.*, *Le Pas au-delà*, Paris, Gallimard, 1973, notamment pp. 101-108, 115-117, 149-150 ; *Id.*, *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1981 ; Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, *Œuvres complètes*, tome I, *Livres, Textes, Entretiens 1942-1961*, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, [1953], pp. 166-225 ; *Id.*, *Le Neutre, Cours au Collège de France (1977-1978)*, éd. Thomas Clerc, Paris, Seuil IMEC, 2002 ; Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969 ; Emmanuel Levinas, *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, Paris, Vrin, 2001, [1949] ; *Id.*, « Contre la philosophie du Neutre », in *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, Paris, Le Livre de Poche, 1990, [1961], pp. 332-333 ; Jacques Derrida, *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1979, [1967], notamment pp. 402-407 ; *Id.*, *Parages*, Paris, Galilée, 2003, [1986] ; Louis Marin, « Du neutre pluriel et de l'utopie », *Utopiques : jeux d'espace*, Paris, Minuit, 1973, pp. 15-50 ; André Green, « Le genre neutre », in *Narcissisme de vie, narcissisme de mort*, Paris, Minuit, 1983, [1973], pp. 232-246 ; Pierre Fédida, *Corps du vide et espace de la séance*, Paris, Jean-Pierre Delarge, 1977 ; *Id.*, *Le site de l'étranger, La situation psychanalytique*, Paris, P.U.F., 2009, [1995] ; *Id.*, « Le neutre et la négation, processus analytique et progrès thérapeutiques », in André Green et al., *Le Négatif, travail et pensée*, Le Bouscat, L'Esprit du temps, 1995, pp. 209-231.

Le neutre, qui littéralement renvoie à ce qui n'est « ni l'un ni l'autre », n'est pourtant pas une création conceptuelle du XXe siècle. Il a une histoire, et comme toute histoire elle est « en zigzag »[4], elle n'est pas facile à établir, car le neutre disparaît à une époque pour revenir en force à une autre en changeant de sens, d'usage, de forme et de signification selon les contextes, les disciplines, les lieux ou les époques qu'il traverse.

Cette disparition qui, ici, veut tout aussi bien dire « apparition » m'encourage à procéder par renversement du thème que notre colloque propose : au lieu de parler du « comment » et des effets de la disparition du neutre à un moment ou autre de l'histoire de la pensée, je parlerai du « pourquoi » et des modalités de sa restitution. Je ne donnerai donc pas à la disparition un sens négatif et restreint, bien au contraire, je voudrais mobiliser ici son sens actif et performatif : ce qui, dans l'impossibilité de mourir du concept, que j'évoquais au départ citant Deleuze, nous incite à identifier ses vies possibles, ses nouvelles émergences.

Pour ce faire, je compte m'appuyer ici sur une occurrence médicale du neutre, aujourd'hui abandonnée, inusitée depuis fort longtemps, mais encore en usage à l'âge de la Renaissance comme catégorie de la pensée médicale. Au XVIe siècle, plusieurs médecins, dont je retiens ici les noms de Jean Fernel (1506-1558), Guillaume Rondelet (1507-1566), Ambroise Paré (1510-1590), Lazare Rivière (1589-1655), réagissent, en vertu de leur pratique médicale, à la logique scolastique qui, dans la bonne tradition aristotélicienne, n'admet pas de catégorie intermédiaire entre la santé et la maladie. Or, eux, dans la bonne tradition galénique, ils défendent obstinément l'existence d'une telle catégorie, et l'appellent *neutre*[5], précisément. Une sorte de « juste milieu »

---

[4] Gilles Deleuze, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, *op. cit.*, p. 23.

[5] C'est Claude Galien, le dernier des grands médecins de l'Antiquité, qui dans le sillage d'Hérophile, définit la médecine comme étant la « science de ce qui est sain, malsain, et neutre ». Elle, dit Galien, « a la connaissance de ces trois catégories, le sain signifiant que tous les éléments constituant l'homme sont dans cet état, éléments dont le fonctionnement harmonieux constitue la santé ; le malsain, ce qui détruit l'harmonie de la santé ; et le neutre, tous les remèdes administrés au cours des maladies et la forme qu'ils prennent, car ces moyens, avant d'être pris par le médecin, sont neutres, ni sains, ni malsains ». (Galien, *Œuvres complètes*, tome III, *Le médecin*, introd., texte établi et traduit par Caroline Petit, Paris, Belles Lettres, 2009, pp. 13-14). Cf. également, Jean Fernel, « Pathologia », I, V,

dont les frontières sont mobiles et indiscernables, car on passe progressivement de la santé à la maladie, de la maladie à la santé, et non tout à coup.

Cette occurrence médicale du neutre, qui disparaît avec les progrès de la médecine vers une véritable science, mais conservée, au fil du temps, dans certains dictionnaires et traités d'histoire de la médecine jusqu'au XIXe siècle[6], est très importante pour l'avancée de mon propos. D'abord parce qu'elle désigne ici une expérience du corps vivant, où il est question de sens sensible et de ses blessures, à la différence du neutre moderne, celui de Blanchot, Barthes, Deleuze, etc. qui désigne plutôt une double expérience de la pensée (où il est question de sens intelligible et de ses limites) et du langage (où il est question de création de sens et de ses inépuisables). Ensuite, parce qu'elle me permet de revenir sur les auteurs du neutre moderne (Blanchot, Barthes, Deleuze, pour partir) et tenter d'observer chez eux – eux qui, à un moment ou un autre de leur parcours biographique, se sont tous initiés au savoir médical et ils ont tous connu l'expérience de la maladie[7] – tenter donc

---

Universa medicina, Paris, A. Wechel, 1577, [1567], pp. 130-131 ; Guillaume Rondelet, « De dignoscendis morbis », *Praefatio*, *Opera omnia medica*, s. l., P. et J. Chouet, 1620, [1556 ?], pp. 365-366 ; Ambroise Paré, *Introduction à la chirurgie*, *Œuvres*, Paris, G. Buon, 1628, [1564 ?], Cap. XV, p. 26 ; Lazare Rivière, « Institutiones medicae », II, *Opera medica universa*, Lyon, J.-A. Huguetan, 1679, [1655], p. 26. Pour une discussion éclairant cette polémique entre les philosophes et les médecins de la Renaissance, voir l'article de Jean Céard, « Le moyen et le neutre », in Emmanuel Naya et Anne-Pascale Pouey-Mounou (dir.), *Éloge de la médiocrité, Le juste milieu à la Renaissance*, Paris, Éditions ENS Rue d'Ulm, 2005, pp. 9-23.

6 Le dictionnaire Cotgrave, qui date de 1611 retient l'expression « corps neutre », qui reçoit l'explication suivante : « qui n'est ni malade ni sain ». Voir aussi, entre autres, les traités d'histoire de la médecine de Daniel Leclerc (*Histoire de la médecine*, 1696), Étienne Tourtelle (*Histoire philosophique de la médecine*, 1804), Édouard Auber (*Traité de la science médicale. Histoire et dogmes*, 1853) ou encore, Felix Frédault (*Histoire de la médecine. Études sur nos traditions*, 1870) qui se rapportent tous à la tradition galénique du neutre.

7 À l'époque des nombreux séjours passés au sanatorium pour soigner sa tuberculose (dans les années 40, de janvier 1942 à février 1945, plus précisément), Barthes songe à faire des études médicales (Cf. Tiphaine Samoyault, *Roland Barthes*, Paris, Seuil, coll. « Biographie », 2015, p. 191). Plus tard, en 1972, il consacre une étude à la sémiologie médicale, où il renvoie à Ambroise Paré (Cf. Roland Barthes, « Sémiologie et médecine », *Œuvres complètes*, tome IV, *Livres, textes, entretiens 1972-1976*, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, [1972], pp. 174-183). Maurice Blanchot poursuit dans les années 30 des études de médecine à Sainte-Anne, où il se spécialise en psychiatrie et neurologie (Cf. Christophe Bident, *Maurice Blanchot, partenaire invisible. Essai biographique*, Seyssel, Champ Vallon, 1998, p. 49). En plus, la question médicale surgit à plusieurs reprises dans ses romans et ses récits, où

d'observer chez eux de quelle manière le neutre médical surgit ou survit dans leurs œuvres, sous quelles figures, animé par quel désir, porté par quelle histoire. Enfin, parce qu'elle me conduira – mais c'est tout un travail qui reste à faire – à inscrire la question du neutre dans les débats actuels consacrés aux formes de vie et aux politiques du vivant[8]. Une question me semble alors se formuler dans ce contexte de pensée contemporain : en quoi, par exemple, l'individu d'aujourd'hui, « ni malade, ni guéri » mais « inscrit dans de multiples programmes de maintenance »[9] dont parle le sociologue Alain Ehrenberg dans un livre paru en 1998, *La Fatigue d'être soi. Dépression et société*, ou bien, « l'homme sans fièvre »[10] dont parle Claire Marin dans un livre éponyme, paru en 2013, seraient-ils des hommes du neutre ? En quoi encore, la littérature du présent, qualifiée de « thérapeutique » par Alexandre Gefen, dans un très bel essai intitulé *Réparer le monde. La littérature française au XXIe siècle*[11] – puisqu'elle soigne, guérit, et pour le moins, elle « fait du bien » –, serait-elle une manière par laquelle le neutre médical refait surface, s'actualise dans la pensée et la sensibilité de notre époque ?

Tout cela pour dire – dans les limites qui s'imposent – qu'il faudrait tenter de penser ensemble les deux usages du neutre, ancien et contemporain, clinique et critique, disparu et émergent.

Chez Blanchot et chez Barthes – ces deux grands auteurs du XXe siècle qui ont travaillé la catégorie du neutre comme nul autre penseur ou écrivain – interroger le neutre comme expérience du corps vivant n'est pas de toute

---

personnages, figures, situations narratives sont portés par un regard fait d'une telle acuité de l'observation et de telle précision que seul un clinicien exercé puisse en disposer (Cf. Pascal Possoz, « La médecine en filigrane dans la vie et l'œuvre de Maurice Blanchot », in Monique Antelme et al., *Blanchot dans son siècle*, Lyon, Parangon/VS, 2009, pp. 155-165). Quant à Deleuze, dont la relation à la médecine vaut une étude à part, je me limiterais ici à citer son recueil intitulé *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993.

8 La bibliographie est vaste à ce sujet ; je mentionnerais pourtant Giorgio Agamben, qui entreprend une vaste réflexion sur la politique occidentale à travers le concept de vie (Cf. *Homo Sacer. L'intégrale 1997-2015*, Paris, Seuil, 2016) ou encore, Marielle Macé, avec *Styles. Critique de nos formes de vie* (Paris, Gallimard, 2016) et Didier Fassin, *La vie. Mode d'emploi critique* (Paris, Seuil, 2018).

9 Alain Ehrenberg, *La fatigue d'être soi, Dépression et société*, Paris, Odile Jacob, 2000, [1998].

10 Claire Marin, *L'homme sans fièvre*, Paris, Armand Colin, 2013.

11 Alexandre Gefen, *Réparer le monde. La littérature française au XXIe siècle*, Paris, José Corti, 2017.

évidence. Chez Blanchot, le neutre nomme la dé-subjectivation du langage, l'acte même d'écrire, le travail de tout un pan de la littérature moderne ; chez Barthes, l'expérience d'un sens renouvelé, nouveau, déjouant le paradigme qui est son ressort. Chez l'un comme chez l'autre, le neutre intervient comme pour nous défaire de nos habitues de pensée et de parole, et nous forcer à explorer d'autres chemins de la connaissance, aller ainsi toujours plus loin dans la recherche, risquer une pensée, une parole, une écriture nouvelles. Les deux se sont pourtant intéressés aux affections – plus ou moins identifiables, plus ou moins nommables, plus ou moins mesurables – du corps, ils ont fait du « mode de vie souffrant »[12] – la formule appartient à Blanchot, mais cela vaut également pour Barthes – un objet de réflexion et d'écriture. Ils ont tous deux encore associé le neutre et la vie : Barthes parle, avec une formule empruntée à un poète italien, Pier Paolo Pasolini, de la « vitalité désespérée » du neutre, et Blanchot, avec une formule empruntée à un poète français, René Char, de son « vivant inespérée ». Je vois dans ces formules tout autant de manières d'accrocher la question du neutre à celle plus actuelle, et plus proche de nous, des formes de vie et des fonctions réparatrices de la littérature, et de récupérer ainsi l'usage plus ancien, médical, du neutre.

Les textes littéraires de Blanchot abondent de corps ou de voix en souffrance, sans lésions manifestes, mais qui font étrangement écho au corps neutre décrit par les médecins de la Renaissance. De *L'Idylle* et *Le dernier mot*, récits écrits en 1935 et 1936, à *L'attente l'oubli* (1962), et même au-delà, aux fragments narratifs parsemés dans *L'Entretien infini* (1969) ou *Le Pas au-delà* (1973) – passant par le triptyque que forment *Au moment voulu* (1951), *Celui qui ne m'accompagnait pas* (1953) et *Le Dernier homme* (1957) – « narrateurs » et « personnages » parlent, par exemple, d'une voix affaiblie, toujours sur le point de s'éteindre. Cette voix, n'est ni saine ni malade. Elle a subi des modifications, terme dont use le vocabulaire médical de notre époque pour dire les disfonctionnements de la voix (ce qui seraient à distinguer des pathologies de la voix). Comment alors ne pas interroger cette obsession de Blanchot pour les voix modifiées à l'aune du neutre médical ? Tout se passe

[12] Maurice Blanchot, *Le Pas au-delà*, *op. cit.*, pp. 175-176.

ici comme si seul un corps neutre au sens ancien du terme était capable de porter le récit, avec toute la complexité et les paradoxes de l'énonciation littéraire moderne[13].

Barthes, quant à lui, dresse une liste des savoirs qui se partagent le neutre dans l'argument du cours qu'il lui consacre au Collège de France en 1977-1978. La médecine n'y est pas mentionnée, mais plusieurs figures du neutre, traitées le long du cours – « la fatigue », « le malaise », « la colère », « l'angoisse », « l'effroi » – renvoient à ce qu'on pourrait appeler encore aujourd'hui une « indisposition », terme qu'Édouard Auber utilisait au XIX[e] siècle, dans son *Traité de la science médicale*, pour expliquer à ses lecteurs ce que Jean Fernel entendait trois siècles auparavant par la « constitution neutre » du corps vivant. Ce rapprochement surprenant entre le neutre comme création structurale (formulée et travaillée par Barthes) et le neutre comme état du corps vivant (oublié ou ignoré par Barthes) me semble ici une piste féconde de recherche[14].

Deleuze, pour sa part, extrêmement attentif aux forces vitales du corps, et préoccupé par la création d'un « rapport énonçable entre littérature et clinique psychiatrique » parle à deux reprises dans un texte de 1967 intitulé « Mystique et masochisme » du « point neutre » de la symptomatologie (l'étude des signes, selon lui, commune à l'art et à la médecine). C'est, dit-il, le « point zéro où les artistes et les philosophes et les médecins et les malades peuvent se rencontrer »[15]. Deleuze formule ici un lien très particulier entre le neutre et le symptôme (soit-il du corps, de l'âme ou de l'œuvre d'art), mais tout comme dans le cas de Blanchot et de Barthes, le rapport entre les deux usages du neutre, clinique et critique, reste à examiner de plus près.

---

13 Je renvoie sur ce point à mon travail sur la voix chez Blanchot. Cf. Laura Marin, « *Parler :* Modifications et modulations de la voix dans les récits de Blanchot », in *Le Neutre. Lire Blanchot dans les traces de Levinas et Derrida*, Bucarest, EUB, 2013, pp. 80-100.

14 J'ai tenté de développer cette hypothèse de travail dans un article intitulé « De la "vitalité désespérée" du Neutre », paru dans Nenad Ivić et Maja Vukušić Zorica (dir.), *Roland Barthes. Création, émotion, jouissance,* Paris, Classiques Garnier, 2017, pp. 129-138.

15 Texte repris dans *L'Île déserte et autres textes*, éd. David Lapoujade, Paris, Minuit, 2002, pp. 182-186, p. 185 pour la citation.

Quoiqu'il en soit, la résolution est naturellement provocatrice si l'on pense à ce qu'elle restitue : d'une part, un renouvellement de la lecture critique à l'aune de cet usage médical du neutre qui échappe aussi bien à Blanchot qu'à Barthes et Deleuze, mais qui traverse leurs œuvres sans vraiment être nommé, et encore moins pensé, présent pourtant par des traces, des bribes ou des restes – tout autant de disparitions incomplètes, pourrait-on dire –, qui demandent à leur prêter toute notre attention.

D'autre part, la construction d'une histoire du neutre, si l'on pense à ce que Deleuze nous a appris : tout concept a une histoire (et un devenir). Cette histoire, je l'imagine se fonder sur un découpage qui puisse distinguer entre une histoire « immédiate », contemporaine du neutre – qui vise à mettre en évidence les points d'articulation et de divergence entre tous ces usages modernes du neutre (Blanchot, Barthes, Deleuze, mais aussi Louis Marin ou Pierre Fédida, par exemple), les lignes de force qui les traversent, les enjeux théoriques qui y sont impliqués, les devenirs de chacun –, et une histoire qu'on pourrait appeler, par opposition, « passée ». Une histoire donc plus ancienne et plus éloignée de nous, qui pointe les temps forts du neutre, comme celui à peine évoqué ici, de la médecine renaissante. D'autres usages anciens du neutre, théologique, philosophique, linguistique, s'ajouterait à celui-ci, chacun avec sa propre histoire et sa propre évolution. Tout ici demeure à explorer, à interroger, à mettre en rapport. L'idée serait de désigner, dans des contextes hétérogènes aussi bien dans le temps que dans la pensée, des moments où, rétrospectivement, on pourrait apercevoir le neutre ou, du moins, l'une ou l'autre de ses composantes. L'idée serait encore de travailler par mise en contact – mise en rapport – de ces temps forts du neutre, de les étudier ensemble dans leur face-à-face conflictuel et différentiel. L'idée serait enfin de comprendre quel type d'histoire convient au neutre, comment faire travailler sa disparition de tel champ du savoir à tel moment de l'histoire avec ses nouvelles émergences dans d'autres champs du savoir à d'autres moments de l'histoire.

Bibliographie

BARTHES, Roland, *Le Neutre, Cours au Collège de France (1977-1978)*, éd. Thomas Clerc, Paris, Seuil IMEC, 2002.

BLANCHOT, Maurice, *Le Pas au-delà*, Paris, Gallimard, 1973.

CEARD, Jean, « Le moyen et le neutre », in Emmanuel Naya, Anne-Pascale Pouey-Mounou (dir.), *Éloge de la médiocrité, Le juste milieu à la Renaissance*, Paris, Éditions ENS Rue d'Ulm, 2005, pp. 9-23.

DELEUZE, Gilles, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit, 1991.

—, « Mystique et masochisme », in *L'Île déserte et autres textes*, éd. David Lapoujade, Minuit, Paris, 2002, pp. 182-186.

EHRENBERG, Alain, *La fatigue d'être soi, Dépression et société*, Paris, Odile Jacob, 2000, [1998].

GALIEN, *Œuvres complètes*, tome III, *Le médecin*, introd., texte établi et traduit par Caroline Petit, Paris, Belles Lettres, 2009.

GEFEN, Alexandre, *Réparer le monde. La littérature française au XXIe siècle*, Paris, José Corti, 2017.

MARIN, Claire, *L'homme sans fièvre*, Paris, Armand Colin, 2013.

MARIN, Laura, *Le Neutre. Lire Blanchot dans les traces de Levinas et Derrida*, Bucarest, EUB, 2013.

La géographie de l'oubli : le récit chessexien et les possibles de l'effacement

Anamaria MARC
Université Babeș-Bolyai de Cluj-Napoca

Abstract. The purpose of the present article is to investigate the topic of oblivion in literature. We want to examine the variations of effacement from a space-related perspective. In our analysis, we take into consideration two works of the Swiss writer Jacques Chessex.

Keywords: oblivion, erasing, space, legacy.

Introduction

Incohésion généalogique et désagrégation matérielle, dispersion du sujet et démesure du néant. Ce ne sont que quelques-unes des réverbérations ontologiques entraînées par une perte irrémédiable et par la dissolution de toute trace existentielle dans le silence du non-dit. L'angoisse du vide spirituel dépasse la violence de l'absence physique et, selon la dynamique de la transmission intergénérationnelle, l'excès de toute forme d'oubli détermine la discontinuité du lignage. Conditionné par un « nous » encombrant ou par un « je » filial débordant, l'héritage, fût-il symbolique ou matériel, se forge à la lumière d'une lacune foncière. Parmi d'autres domaines humanistes, la littérature en fait sa part : la multitude de démarches scripturales échafaudées autour de la problématique de l'oubli et du transfert générationnel traduit une préoccupation profonde à l'égard de la diffusion d'un passé achevé. Il s'agit, d'ailleurs, d'un travail de ressuscitation des figures et des endroits

tombés dans l'obscurité, que Dominique Viart circonscrit sous la dénomination de « fiction[s] constituante[s] »[1].

Ainsi nous nous proposons d'aborder la manière dans laquelle le paradigme de l'oubli est mis en relief chez l'écrivain suisse romand Jacques Chessex. Valorisé du point de vue de la discontinuité subjective et de la métamorphose du paysage, cet axe s'articule autour d'un des possibles de l'oubli, à savoir l'effacement. Dans cette perspective, les dimensions complémentaires de l'effacement que le récit chessexien met en relief sont la décomposition spatiale et la vacuité filiale. Suivant ce créneau, notre visée est d'observer la coordonnée spatiale que ces deux possibles de l'effacement engendrent. Car, selon notre point de vue, pour Jacques Chessex les constituants de cette topographie de l'effacement se distinguent comme tels de par leur fragilité et de par leur inscription dans la temporalité de l'oubli. En ce sens, les ouvrages sur lesquels s'étaye notre argumentation sont *Portrait des Vaudois*[2] et *L'Imparfait*[3].

Notre propos suit un développement tripartite. La première partie de notre étude est dédiée à la délimitation conceptuelle des notions que nous prenons en considération lors de l'analyse de la topographie de l'effacement, à savoir l'axe de la mémoire oubliée et du récit de filiation et l'axe de l'affiliation eschatologique par fusion. Il s'agit de trois coordonnées qui circonscrivent l'oubli différemment. Nous avons l'intention d'insister, par la suite, sur la manière dans laquelle l'effacement procède à la délimitation d'une écriture de l'inexprimable. Cette fois notre attention est centrée sur les modifications physiques que la contrée vaudoise subit suite à un effacement paysager inhérent au progrès et à la modernisation. L'oubli marque, à ce niveau de notre parcours, la transfiguration du paysage traditionnel vaudois et l'évanescence des personnages terriens singuliers. La dernière partie de cette étude est enfin consacrée à un double effacement : d'une part l'effacement d'une altérité foncière et, d'autre part, l'effacement de la descendance suivant les contraintes de l'affiliation eschatologique par

---

1 VIART, Dominique, « L'imagination biographique dans la littérature française des années 1980-90 », p. 1. [En ligne] URL : http://remue.net/cont/Viart_ImagBio.pdf, consulté le 20 juin 2020.

2 Jacques Chessex, *Portrait des Vaudois*, Vevey, L'Aire bleue, 2004, [1969].

3 Jacques Chessex, *L'Imparfait*, Yvonand, Bernard Campiche, 1996.

fusion. En ce sens, l'hiatus existentiel provoqué par l'éventuel oubli de l'instance paternelle plonge la sensibilité filiale dans la continuité spatiale des lieux de la mémoire collective et de la mémoire individuelle.

Avant de commencer notre analyse, il convient de s'arrêter brièvement sur la biographie de l'auteur vaudois Jacques Chessex, romancier, essayiste, poète mais aussi peintre. Issu d'une famille d'enseignants, Jacques Chessex, né dans le Canton de Vaud, emprunte la même voie. En 1956 son père Pierre Chessex, écrivain lui-aussi, se suicide. Cet événement va profondément marquer le fils Jacques qui, à partir de cette tragédie, va développer tout un imaginaire de l'autorité paternelle. C'est un imaginaire qui répond, entre autres, aux exigences d'une rhétorique de l'effacement, intimement ancrée dans les sinuosités de la construction identitaire et de la réappropriation d'une filiation symbolique et biologique. En 1973 il reçoit le prix Goncourt pour le roman l'*Ogre* et en 2004 le Goncourt de la poésie pour le recueil *Allegria*.

Repères théoriques

L'oubli a fait l'objet de maints ouvrages sociologiques, philosophiques, psychanalytiques, anthropologiques et de théorie littéraire, d'autant plus que sa spécificité est de se trouver en rapport de contiguïté avec la mémoire. En outre, en raison de leur enjeu dans la problématique de la transmission intergénérationnelle, il est assez difficile de les dissocier. De toute façon, malgré ce foisonnement multidisciplinaire, les paradigmes que nous retenons sont ceux de la mémoire et de l'idéologie oubliées, appartenant à Dominique Viart et celui de l'affiliation eschatologique par fusion appartenant au sociologue Jean-Hugues Déchaux.

Théoricien du récit de filiation, Dominique Viart situe la pulsation créatrice contemporaine à la confluence de deux approches existentielles distinctes. Il indique, d'un côté, la volonté de l'individu de s'affirmer au-delà d'un héritage qu'il assume difficilement. D'un autre côté, Dominique Viart souligne la prolifération des récits structurés autour du désir d'appropriation d'un legs, notamment culturel et familial, et d'assimilation d'un passé, parfois problématique. À cet égard, dans les deux situations,

l'écriture « prétend établir un lien perdu »[4]. L'oubli représente, par suite, le noyau autour duquel la pratique scripturale se coagule. Tenant compte de l'effacement imposé par l'écoulement temporel, Dominique Viart avance le concept de mémoire oubliée, dont la dimension évoque un passé révolu que l'individu ne peut plus saisir qu'indirectement, à travers l'écriture. La spécificité de ce type de mémoire réside dans l'accumulation des objets animistes[5] et dans l'inflexion du « je » face à une antériorité constituante que le présent veut capter et honorer :

> Le récit de filiation s'écrit à partir du manque : parents absents, figures mal assurée, transmissions imparfaites, valeurs caduques – tant de choses obèrent le savoir que le passé en est rendu obscur […]. […] : vieilles boîtes à biscuits regorgeant de lettres et de photographies […], objets quelconques qui servent à mieux se représenter ce que fut un père, […]. Le mot de « restitution » est ici précieux. Car […], il dit aussi l'hommage que les écrivains en font à ceux dont ils parlent. Souvent, en effet, le « récit de filiation » est offert, par-delà leur disparition, à ces pères humiliés par l'Histoire. Restituer c'est certes reconstruire, rétablir la mémoire oubliée de ce qui fut, mais c'est aussi – peut-être surtout – rendre quelque chose à quelqu'un[6].

D'ailleurs, la construction oxymorique de la mémoire oubliée résonne avec les distorsions qu'elle peut opérer : la restitution qu'elle envisage est rythmée par les besoins filiationnistes de l'instance narratrice. La réappropriation scripturale se trouve, donc, sous l'emprise d'un oubli double. Le premier niveau de l'effacement est ainsi assuré par le clivage temporel qui sépare présent de l'acte énonciateur et présent énoncé. La reconstitution doit subir, ensuite, un effacement second, provoqué par le degré d'intériorisation du passé et par la dynamique existentielle que celui-ci impose au sujet énonciateur. Par suite, ce qui est raconté est filtré par une

---

4 Dominique Viart, « Récits de filiation », in Dominique Viart, Bruno Vercier, avec la collaboration de Franck Evrard, *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2005, p. 81.

5 Typologie avancée par le sociologue Anne Muxel, la classe d'objets animistes désigne une des modalités de conjuration de la disparition d'une figure marquante pour le devenir du « je ». Ces objets sont munis du pouvoir de garder vive la mémoire de cette figure. À consulter Anne Muxel, *Individu et mémoire familiale*, Paris, Nathan, coll. « Essais & Recherches », 2002, pp. 153-166.

6 Dominique Viart, « Récits de filiation », *op. cit.*, pp. 91-93.

instance filiale qui, au-delà du trou de mémoire, *re*présente cet ailleurs constitutif selon ses propres exigences d'appropriation[7].

À côté de la mémoire oubliée, les « idéologies oubliées »[8] constituent un autre vecteur du récit de filiation. Par rapport à la visée égotique à laquelle se heurte la mémoire oubliée, la coordonnée des idéologies oubliées exauce l'impératif de l'inclusion du « je » dans la continuité de l'achronie. En faisant référence à François Lyotard, Dominique Viart identifie au niveau des idéologies oubliées une des raisons de la crise du sujet. Face à cette progression de la déperdition, la sociologie propose, entre autres, le paradigme de l'affiliation eschatologique par fusion[9].

De même que le récit de filiation, l'affiliation eschatologique par fusion facilite le découpage symbolique de l'instance filiale par rapport à un ensemble socio-culturel auquel le « je » adhère volontairement suite à la défaillance axiologique du présent. De surcroît, dans le cas de l'affiliation eschatologique par fusion, l'effacement est contourné grâce à l'ancrage identitaire que cette forme d'assimilation comporte. Cet attachement implique l'ouverture vers une durée inexhaustible et est assuré par les modes d'une affiliation eschatologique par fusion sublimant la décantation du passé et du présent, afin de les inclure dans un futur en constante expansion.

Si la mémoire oubliée permet le triage du contenu symbolique à transmettre selon l'emprise du « je » filial sur le « nous » familial et culturel, la filiation eschatologique par fusion réclame l'oubli de soi au nom de la transmission d'un « nous » collectif. En raison de l'adhésion filiale à un continuum qui se manifeste autant au niveau de la perpétuité généalogique qu'au niveau de l'inclusion spirituelle, la mémoire oubliée et les idéologies perdues représentent les assises de l'affiliation eschatologique par fusion. Dans cette perspective, chez Jacques Chessex l'accomplissement progressif de cette assimilation se réalise dans une cohésion spatio-temporelle que

---

[7] Dominique Viart, « Fictions biographiques », in Dominique Viart, Bruno Vercier, Franck Evrard (dir.), *La littérature française…*, *op. cit.*, pp. 99-100.

[8] VIART, Dominique, *Portraits du sujet, fin de 20e siècle.* [En ligne] URL: http://remue.net/cont/Viart01sujet.html, consulté le 10 juin 2020.

[9] Jean-Hugues Déchaux, *Le souvenir des morts. Essai sur le lien de filiation*, Paris, PUF, coll. « Le Lien social », 1997, pp. 300-350.

l'entité filiale revendique sans hésitation. La topographie de l'effacement qui se dégage ainsi coexiste avec la rhétorique de la pérennité. Tout comme Paul Ricœur, qui désigne « les déficiences relevant de l'oubli » en termes d'« envers d'ombre de la région éclairée de la mémoire »[10], Jacques Chessex valorise l'effacement du point de vue d'une coordonnée inégalable de l'inscription dans l'Histoire.

L'espace de l'effacement du *nous* vaudois

Dans *Portrait des Vaudois,* Jacques Chessex illustre les particularités de la contrée vaudoise. Titré chronique, cet ouvrage comprend vingt-huit sous-chapitres centrés sur l'immortalisation des figures et des paysages propres au Pays de Vaud. En même temps, ce récit se définit comme récupération scripturale d'une Histoire et d'une temporalité dont la progression a été entravée par l'oubli et par la modernisation. Par ailleurs, cette chronique se charge de retracer la singularité d'une existence paysanne. Le discours mis en place repose sur la transparence de l'autre et sur le bonheur d'un attachement foncier. La liste des éléments vaudois à perpétuer dressée par Jacques Chessex, ce passionné de la terre, comprend les éléments d'un passé campagnard en cours d'effacement. À l'instar de la particularité d'inventorier propre à la mémoire oubliée[11], dans *Portrait des Vaudois* Jacques Chessex recense des vérités provenant du registre humain, linguistique, ludique, animalier, religieux et historique d'un espace dont la représentation scripturale se joue autour des enjeux d'une production littéraire questionnant le pouvoir de préservation de la parole.

Par conséquent, dans *Portrait des Vaudois* la dimension de l'effacement requiert le retour du « je » filial vers un « nous » propre à la sensibilité vaudoise, refiguré selon les potentialités d'une dilatation singulière du « moi » et de l'autre, dernière mesure d'un mouvement existentiel censé donner cours aux contraintes de la perpétuité et de la cohésion lignagère assurée par l'affiliation eschatologique par fusion. D'ailleurs, ce récit surprend l'essence de la sensibilité filiale dans une démarche scripturale

[10] Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Points, coll. « Essais », 2003, p. 26.
[11] Dominique Viart, « Récits de filiation », *op. cit.*, p. 91.

promettant l'apprivoisement d'un effacement double : la disparition du paysage traditionnellement vaudois et la disparition physique du père Pierre Chessex.

En effet, lorsqu'elle circonscrit la construction identitaire en termes d'ancrage spatial, l'instance filiale découvre les ressorts d'une édification identitaire procédant de l'emprise du « nous vaudois » sur l'ego filial. Le registre de la figuration de l'effacement glisse ainsi de la dimension d'un dialogisme intergénérationnel se déployant du « je » paterne vers le « je » filial vers la dimension d'un échange intergénérationnel mobilisant « nous » vaudois et « je » écrivain vaudois. Par extension, la contrée vaudoise s'affirme comme espace ouvert de la contextualisation scripturale de la perte. Il s'agit, en effet, d'une délimitation spatio-temporelle qui s'impose comme endroit d'assimilation de l'instance filiale à un noyau existentiel, se démarquant comme démultiplication incessante d'une origine constitutive.

La transmission comme possible de la pérennité se trouve à la base d'une métamorphose et d'une conversion spatiales symétriques par rapport au désir de fixation des particularités de la contrée vaudoise, cette Écriture de l'exubérance terrienne, dans les plis d'une écriture filiale secondaire, spectre fidèle d'un Verbe en voie de disparition :

> Je n'oublie plus l'élan des surfaces, le jaillissement de tous les ventres, de toutes les profondeurs qui me parlaient et appelaient.
> - Hé poète, tu nous écoutes ? Tu as fini de te remplir ?
> - Nous sommes debout les uns sur les autres, nous nous mêlons, nous nous embrassons, c'est la tresse des journées, cette corde !
> - Hé poète, tu as bu la gourde céleste, vomis et chante, c'est ton lot ! [...]
> Il y a ce mariage de la terre et de ciel dans les paroles du soûlon. On vole haut dans l'air dans le coton céleste puis on rentre dans la cour des fermes où se tassent les fumiers. Voilà le patron qui sort de l'écurie, l'Italien à figure maigre, la patronne en tablier bleu gavée de gâteaux et de journaux pleins d'amours de princes, grande et forte maîtresse de la famille et des bestioles puisqu'elle règne sur les lapins et le poulailler. Une tour, cette madame, des mamelles, et l'œil aigu des comptables. Si l'Italien savait que le patron doit lui demander cent sous pour boire un verre ! On ne veut pas bâtir des hiérarchies, on s'intéresse au réel et au rêve comme les taureaux buveurs d'eau étoilée dans la terre

> défoncée des pâturages. On veut la rosée des prières des vieilles édentées, et les framboises dans le fouillis rusé des légendes[12] !

Détailler, à la lumière d'une dissolution progressive, le tableau d'un pays qui s'efface représente la tâche d'un fils désemparé, armé d'un outil singulier hérité de son père Pierre Chessex, père dont la disparition physique est doublée par un autre effacement, celui causé par la modernisation du Pays de Vaud. L'effacement équivaut, dans ce cas, à la transfiguration du paysage terrien et il répond au mécanisme du « devoir d'oubli » prôné par Marc Augé dans *Les formes de l'oubli*[13]. À cet égard, sa réflexion résonne avec celle de son antécesseur Friedrich Nietzsche qui, dans *De l'utilité et de l'inconvénient des études historiques pour la vie*, conteste la souveraineté de la mémoire au nom d'un oubli libérateur. Par ailleurs, sa plaidoirie en faveur de l'oubli prend comme point d'appui la nécessité de l'humain de défaire ses liens avec un passé dont l'approfondissement excessif userait l'être et l'éroderait jusqu'à l'anéantissement psychique. C'est la raison pour laquelle Friedrich Nietzsche soutient que « [t]oute action exige l'oubli » et qu'« [u]n homme qui voudrait ne sentir que d'une façon purement historique ressemblerait à quelqu'un que l'on aurait forcé d se priver de sommeil, ou bien à un animal qui serait condamné à ruminer sans cesse les mêmes aliments. »[14] Paradoxalement, ce décryptage excessif semble être la cause de l'épuisement filial et de son immobilisation dans les engrenages de l'Histoire : telle qu'elle émerge dans *Portrait des Vaudois*, cette paralysie coince l'instance filiale dans la polyphonie de la sensibilité vaudoise et la réduit, ensuite, au rôle de médiateur, de passeur d'une vérité particulière qu'il faut assumer et disséminer. L'effacement filial est ainsi indispensable à la transmission d'une entité socio-culturelle originaire dont la temporalité se situe sous le signe du doute. Le scripteur ne fait que témoigner de la reconfiguration physique du paysage traditionnel et de la désuétude des personnages paysans. Une fois de plus, la topographie de l'effacement gagne un autre repère spatial renouvelé, dont les limites symboliques sont

---

12 Jacques Chessex, *Portrait des Vaudois*, *op. cit.*, pp. 14-15.

13 Marc Augé, *Les Formes de l'oubli*, Paris, Payot & Rivages, 1998, p. 119.

14 Friedrich Nietzsche, *De l'utilité et de l'inconvénient des études historiques pour la vie*, traduction en français par Henri Albert, s. l., 1874, p. 8.

fixées par la syntaxe de la transformation et par la dialectique d'un oubli permanent :

> Je n'exagère pas. Je vois ta mort, la nôtre, ma mort, dans la mort du pays et de ses dernières figures habitables. […] Déjà *Reste avec nous* était un chant d'adieu au pays qui allait mourir. […] Le pays devient un bazar. L'industrie gagne. […] Nos fermes meurent. Les places ont perdu leurs carrousels à soufflets dont Aubejonois admirait si fort les panneaux peints. On les a remplacés par des machines hurlantes aux micros stéréophoniques qui se combattent dans une monstrueuse injure à tout plaisir. On arrache des gares les jolis théâtres de poupées et leurs musiciens chinois à longues moustaches et à manteaux. Adieu le Rêve d'amour ! Adieu Strauss, adieu Gounod, musiquettes drôles qui picotaient le cœur des partants dans la salle d'attente poussiéreuse des petites stations[15] !

D'ailleurs, dans *Portrait des Vaudois* cet effacement signalé par l'industrialisation est évoqué à plusieurs reprises, dans les sous-chapitres « Les hôtels de Montreux », dans « Le printemps du fond de la terre » et, comme nous venons de le voir, dans « Voir sa mort ». D'ailleurs, avant de connaître la réinscription dans une parenté holiste que l'affiliation eschatologique par fusion est censée médier, l'entité filiale de Jacques Chessex témoigne d'une décontextualisation singulière qui, au-delà de l'antagonisme de la mort du père Pierre Chessex, passe par le morcellement d'une nature exquise. Le modèle de cette disparition s'ébauche à travers la ville de Montreux, cette « Riviera vaudoise », monstruosité sublime d'une modernité accablant et destituant les valeurs de la sagesse et de la soumission paysanne :

> C'est le matin. Les hôtels paraissent encore plus fous dans la lumière nette. Derrière les tonnes de brique et de ciment, de velours, de doubles fenêtres dorment les inquiets, les millionnaires, les héritiers, les harems emperlés, les turbans, les chéchias des roitelets du désert et des reines de Saba de tapis vert. […] Montreux ! Le tourisme et le snobisme ont fondé cette colonie vendue aux pachas et aux mondains. Dans l'ancien bourg des Planches, sur les gorges du Chauderon et la pente couverte de sapins. Les boutiques d'antiquaires pullulent, signe décisif de l'abêtissement et de la détérioration d'une cité sans fantaisie, sans

[15] Jacques Chessex, *Portrait des Vaudois*, *op. cit.*, p. 204.

> invention, qui se laisse mener par la mode et l'incroyable vanité des financiers. Il y a longtemps que Montreux n'est plus une ville vaudoise. Elle a choisi d'être cette image d'une Suisse faussée et avantageuse qu'on retrouve à Gstaad, à Montana, à Crans, à Lucerne, à Engelberg, partout où les marchands ont livré aux hôteliers, aux conseils d'administration des compagnies de chemin de fer et aux offices du tourisme, les anciennes terres habitables, les hosties fraîches que vous avez salies et trahies ! Est-ce que vous ne voyez pas que ces laideurs nous tuent[16] ?

La grammaire de l'oubli que Jacques Chessex met en exergue repose sur la remémoration du passé. L'interrogation adressée au présent envisage un ailleurs que l'écriture veut conserver. Par suite, l'effacement des anciennes figures et paysages vaudois est insurmontable à cause de l'impossibilité de ce fils vaudois de dépasser les limites du changement et de la reconversion. D'où la distorsion symbolique de la métamorphose : le registre de la répétition que la remémoration côtoie produit le blocage existentiel dû à l'impossibilité de l'oubli. En outre, en ce qui concerne l'impossibilité de l'oubli, Olivier Abel l'associe à l'utopie du pardon et au supplice du ressentiment[17]. Cette juxtaposition annule toute intention de régénération et plonge les individus dans la l'affliction d'« être perpétuellement déterminés par ce qui précède »[18]. Alors, le germe de l'anéantissement n'est pas tant l'effacement, mais l'incapacité d'accepter le changement.

Compte tenu de cette inflexibilité de la descendance, la transfiguration de la contrée vaudoise se distingue en tant que palier d'une défiliation qui repose tout à fait sur l'effacement des anciens repères spatiaux marquant l'ancrage dans une continuité atemporelle. Étant donnée cette perspective de la déperdition, la transformation du paysage est perçue comme un sacrilège plutôt qu'une renaissance. Nous nous retrouvons en présence d'une fausse évolution, une évolution qui déforme :

---

[16] *Ibid.*, p. 133.

[17] Olivier Abel, « Éloge de l'oubli : rupture et répétition », in *Revue d'éthique et de théologie morale. Le Supplément*, nº 211, décembre 1999, p. 144.

[18] *Ibid.*, p. 141.

> L'amour des figures et des paysages est rejeté en pleine lumière par le crible noir. […] Les ingénieurs nourrissent leurs bulldozers et attaquent les douces mamelles des collines. Les entrepreneurs se lancent à l'assaut, s'arrachent la terre mangeable, abattent les ormeaux et les chênes d'où les oiseaux s'enfuient en pleurant comme des damnés. Le vent fait tournoyer les feuillages morts, on entend la forêt qui se plaint et des bouchons qui sautent avec un bruit de tambour derrière la crête. Ou bien c'est de la dynamite ? Des camions de terre dégringolent sous un plumet de poussière dorée. Nous assistons comme des fous furieux à l'agonie du paysage[19].

Cependant, la contradiction de cet ample travail de mémoire qu'est le *Portrait des Vaudois*, réside dans la finalité positive de la mémoire oubliée et dans la finalité plutôt négative de la filiation eschatologique par fusion. Suivant les exigences de la mémoire oubliée signalées par Dominique Viart, l'entreprise scripturale de Jacques Chessex a atteint son but de par son intention de répertorier les objets de l'effacement et de nous en fournir, ainsi, une géographie regroupant les espaces ouverts de la conversion et de la modernisation. Toutefois, ce récit, qui retrace « des fragments de vie, des bribes du sujet »[20] afin de signaler la précarité de la sensibilité vaudoise, se précipite vers la dissolution de l'instance filiale dans la cohésion de la spiritualité vaudoise.

Par extrapolation, l'enjeu de cette chronique est d'inscrire le père Pierre Chessex dans la lignée des passeurs d'une mémoire exquise et, ensuite, de situer le fils Jacques Chessex au cœur de ce monde en voie de dispersion. Néanmoins, l'événement déclencheur de cette angoisse de l'absence et de cette peur du non-dit oriente notre parcours vers quelques espaces clos de l'effacement et ajoute, à la topographie déjà existante, les endroits de l'intimité filiale. Dans la dernière partie de cette analyse, notre attention sera portée sur *L'Imparfait,* récit qui évoque la perte du père et qui envisage l'effacement physique de cette figure-repère[21].

---

[19] Jacques Chessex, *Portrait des Vaudois*, *op. cit.*, pp. 207-208.

[20] VIART, Dominique, *Portraits du sujet, fin de 20e siècle*, *op. cit*.

[21] La typologie des figures-repère a été établie par Jean-Hugues Déchaux. Dans le devenir du sujet, la figure-repère constitue un point de référence par rapport auquel le je filial se définit. Voir Jean-Hugues Déchaux, *op. cit.*, p. 162.

L'espace de l'effacement de l'instance paternelle

La coordonnée qui circonscrit l'instance filiale en tant qu'abandonnée et déracinée, voir déshéritée, est celle du suicide du père, agent principal de l'introspection déroulée dans *L'Imparfait*. L'assemblage graphique de l'événement qui se trouve, dans un premier instant, à la base d'un désassemblage identitaire, agit dans le sens d'une symétrie entre le hiatus de l'effacement physique du père Pierre Chessex et la perpétuité du fils Jacques Chessex.

Tel qu'il est conceptualisé par Olivier Abel, l'oubli est conditionné par le pardon. En même temps, la force créatrice de ce dernier est d'autant plus puissante qu'il engendre un oubli bienfaiteur, un oubli qui tranche la question de la dette et, donc, du devoir de remémoration assigné, selon les principes de l'affiliation eschatologique par fusion, au fils[22]. Considérée de ce point de vue, la problématique de la perte s'ouvre, dans un premier temps, vers le chagrin provoqué par la disparition corporelle du père. Cependant, dans l'exiguïté de la chambre d'hôpital, l'instance filiale éprouve un sentiment de délivrance, qui annule le pouvoir exercé par le père sur son descendant. En opposition avec *Portrait des Vaudois, L'Imparfait* illustre un effacement positif de l'ascendance et exemplifie le côté bienfaisant de l'absence. Cette fois-ci nous ne nous retrouvons pas en présence d'une mémoire oubliée, mais en présence d'un oubli régénérateur qui, tel le propos nietzschéen avec lequel s'ouvre *De l'utilité et de l'inconvénient des études historiques pour la vie*[23], ne se trouve pas sous l'incidence de l'accumulation historique et de la transmission généalogique. Le renoncement au père entraîne, de moins à ce niveau, un certain soulagement :

> Un étonnement enfantin à me sentir seul au moment même où je ne sais rien, ne classe rien, n'organise rien de ce qu'il serait utile de savoir. Rien, ou si peu. Lui, mon père, il savait. Et maintenant cette tête qui meurt, ces yeux vides, ce grand corps inerte… Je le regardais, saisi de vertige, je *l'appelais*. Comme plus tard, feuilletant ses cahiers si riches, m'étonnant et m'émerveillant de tant de projets, retrouvant ses

---

22 Olivier Abel, « Éloge de l'oubli : rupture et répétition », *op. cit.*, pp. 144-146.

23 Friedrich Nietzsche, *De l'utilité…*, *op. cit.*, p. 6.

> curiosités et son imagination, *entrant dans son rêve*, je crois pouvoir l'écrire, oui, à cet instant je commençais à pressentir son absence comme une perte définitive. Je revois souvent cette scène : un garçon de vingt-deux ans penché sur le corps de son père, qui met quatre jours à mourir après s'être tiré un coup de feu dans la tempe. Au-delà de la tragédie un tableau burlesque, et comme le genre l'impose, une part énigmatique demeure ici dans ce qui se passe. C'est bien cela : l'énigme demeure. Elle ne cessera pas de croître au cours de ces quatre jours, dans cette petite chambre de l'ancien hôpital, entre ce corps au cerveau déjà mort et le jeune homme qui ne le quitte presque pas toutes ces heures ? Je suis assis tout près de mon père, presque *contre* lui, je sens son odeur, je tente d'écouter s'il respire dans le chuintement de la pompe qui ouvre et referme le poumon pour permettre au corps de végéter. « Quand mourra-t-il ? » Il est peut-être déjà mort et je rêve, la main posée sur son drap. Je ne m'inquiète pas de mon égoïsme. Je suis assis auprès d'un mort qui est mon père et je ressens étrangement la force de mon corps, la netteté de ma pensée, même dans le rêve, ou dans ce demi-sommeil sans tristesse où je coule comme un nageur presque heureux. Il n'y a pas encore à souffrir, puisque l'exacte certitude de la mort a soudain *fixé* les choses[24].

Cependant, dans *l'Imparfait* les souvenirs se révèlent arides et ils sont toujours marqués par un manque redoutable. Nous retrouvons la figure filiale de Jacques Chessex coincée entre la maison familiale et la tombe de Ramuz, première occurrence d'une déchirure irréversible qui s'infiltre dans le quotidien. Mais, contrairement au *Pays des Vaudois,* les découpages existentiels qui composent le récit de *L'Imparfait* sont regroupés selon les exigences d'individuation d'un fils en épanouissement. De surcroît, cet ouvrage marque la délimitation du fils Jacques par rapport à son père Pierre et renvoie, simultanément, à ce que Jean-Pierre Monnier désigne sous le syntagme de « mal du retour »[25]. Par ailleurs, les espaces exigus de l'effacement se démultiplient et, par suite, la maison familiale et la tombe rejoignent la chambre d'hôpital, selon une géométrie de la perte structurée autour du « je » filial :

> À Pully la maison était austère, d'un gris foncé étrangement lumineux, sur la hauteur d'un jardin en petite pente jusqu'à la route. […] J'aimais

24 Jacques Chessex, *L'Imparfait*, *op. cit*., pp. 83-85. [Souligné dans le texte.]

25 Jean-Pierre Monnier, « Écrire en Suisse romande entre le ciel et la nuit », in Jean-Pierre Monnier, *Œuvres*, t. III, Yvonand, Bernard Campiche, coll. « l'Œuvre », 1997, [1979], p. 225.

> cette maison : cette espèce de sauvagerie, dans ce quartier aristocratique où survivaient des gens bizarres et intéressants […]. Et à quelques centaines de mètres la tombe de Ramuz sous son sapin, on eût dit qu'elle avait été creusée à la lisière d'un bois clos et sombre, j'étais à l'enterrement avec ma sœur, juché sur la palissade de l'horticulteur Fatio[26].

Conçu comme une « élégie de l'origine »[27] et comme un « exercice de mémoire »[28], le récit de *L'Imparfait* s'efforce à récupérer l'instance paternelle de Pierre Chessex. L'assertion « J'essaie de me souvenir de mon père »[29] cerne l'intentionnalité première de ce projet scriptural du fils Jacques Chessex et, de par le recours au verbe « essayer », traduit la sinuosité du trajet de la remémoration. L'effacement que le fils doit apprivoiser concerne aussi bien la problématique du relais intergénérationnel que celle de la démythification de l'oubli. Néanmoins, cette entreprise d'élucidation de l'altérité se trouve au cœur d'une reconfiguration de la temporalité et de la mémoire familiale au profit de la consolidation de l'individualité filiale : regrouper les circonstances éclatantes d'une sensibilité en dispersion équivaut au geste narcissique d'auto-contemplation. Circonscrire ses errances et doutes par rapport à un antécesseur qui n'a pas su s'abandonner à la lumière, ne fait qu'annexer l'entité filiale à un ailleurs accessible par le biais de cette anamnèse scripturale dressée contre l'oubli.

Conclusion

Se trouvant sous le signe de l'angoisse existentielle et du polymorphisme, la dimension spatiale de l'effacement répond aux exigences d'une quête identitaire spécifique à la sensibilité calviniste, quête échafaudée autour de la faute, c'est-à-dire autour du fantasme spécifique à l'inconscient collectif romand.[30] Reparti en espace ouvert de la contrée romande du Pays

---

26 Jacques Chessex, *L'Imparfait*, *op. cit.*, pp. 11-12.

27 *Ibid.*, p. 136.

28 *Ibid.*, p. 22.

29 *Ibid.*, p. 26.

30 Henri-Charles Tauxe, « Les yeux jaunes », in Jérôme Garcin, Gilbert Salem, *Jacques Chessex*, Lausanne, Éditions de l'Aire, 1985, p. 115.

de Vaud et en espace intime de la chambre d'hôpital, de la maison familiale et de la tombe, l'imaginaire de l'effacement jouit d'une topographie particulière, qui rassemble les composantes d'une grammaire de l'affiliation et de la défiliation identitaire et symbolique. Marquée par la disparition d'une instance tutélaire biologique et spirituelle, dans ces deux ouvrages de Jacques Chessex la géographie de l'effacement fait l'objet d'une réappropriation de l'espace du point de vue de la délimitation des repères identitaires et de l'agencement atemporel du moi filial.

Bibliographie

Corpus d'analyse

CHESSEX, Jacques, *Portrait des Vaudois*, Vevey, L'Aire bleue, 2004.
CHESSEX, Jacques, *L'Imparfait*, Yvonand, Bernard Campiche, 1996.

Ressources critiques

ABEL, Olivier, « Éloge de l'oubli : rupture et répétition », in *Revue d'éthique et de théologie morale. Le Supplément,* n° 211, décembre 1999, pp. 141-156.
AUGÉ, Marc, *Les Formes de l'oubli*, Paris, Payot & Rivages, 1998.
DÉCHAUX, Jean-Hugues, *Le souvenir des morts. Essai sur le lien de filiation*, Paris, PUF, coll. « Le Lien social », 1997.
MONNIER, Jean-Pierre, Œ*uvres*, t. III, Yvonand, Bernard Campiche, coll. « l'Œuvre », 1997.
MUXEL, Anne, *Individu et mémoire familiale*, Paris, Nathan, coll. « Essais & Recherches », 2002.
NIETZSCHE, Friedrich, De *l'utilité et de l'inconvénient des études historiques pour la vie* [1874], traduction en français par Henri Albert. URL : https://www.atramenta.net/lire/de-lutilite-et-de-linconvenient-des-etudes-historiques-pour-la-vie/18959/2#oeuvre_page
RICŒUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Points, coll. « Essais », 2003.
TAUXE, Henri-Charles, « Les yeux jaunes », Jérôme Garcin, Gilbert Salem, *Jacques Chessex*, Lausanne, Éditions de l'Aire, 1985.
VIART, Dominique, « L'imagination biographique dans la littérature française des années 1980-90 ». URL : http://remue.net/cont/Viart_ImagBio.pdf
VIART, Dominique, *Portraits du sujet, fin de 20e siècle.* URL: http://remue.net/cont/Viart01sujet.html
VIART, Dominique, Vercier, Bruno, avec la collaboration de Franck Evrard, *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2005.

L'expérience ambiguë de la disparition dans deux romans de Marie NDiaye

Évelyne THOIZET
Université d'Artois

Abstract. One of the recurring themes in Marie NDiaye's novels, particularly in *Un Temps de saison* and *Ladivine*, is the disappearance of the character, a theme that reveals the tension between a visible, well-defined yet fragile personal identity and a paradoxically strong moral identity. It also questions the modalities and conditions of the erasure of the individual in a panoptic contemporary world.

Keywords: disappearance, metamorphosis, personal identity, visibility.

L'expérience de la disparition de l'autre et le désir de s'effacer soi-même jalonnent les parcours de la plupart des personnages romanesques de Marie NDiaye, comme l'a montré Dominique Rabaté[1]. À l'origine de cette disparition subie ou voulue figure sans doute le syndrome de l'abandon qui est à la fois une hantise anthropologique[2], un *topos* fondateur du genre romanesque et une expérience autobiographique[3]. Comment dire ce qui a disparu ? Quelles traces l'être disparu laisse-t-il de lui-même ? Pour que la

[1] Dominique Rabaté, *Désir de disparaître. Une traversée du roman français contemporain*, Tangence éditeur, coll. « Confluences », 2015, pp. 48-51.

[2] Clarisse et Ladivine disparaissent toutes deux dans la forêt, métaphorique pour l'une, référentielle pour l'autre, figurant le monde sauvage où l'être humain est jeté à sa naissance et où les enfants sont abandonnés dans les contes.

[3] Les enfants et leur mère sont fréquemment abandonnés par leur père et mari qui efface sa première famille, tel Pierrot dans *La Sorcière*, faisant écho à la biographie personnelle de Marie NDiaye.

disparition puisse se dire et s'écrire, elle ne peut être synonyme d'effacement complet : Marie NDiaye représente les disparus sous forme de fantômes, d'âmes errantes ou d'animaux, déclinant les traces de leur présence sous des apparences fantastiques diverses. Les intrigues des deux romans *Un Temps de saison*[4] (1994) et *Ladivine*[5] (2013) sont centrées sur ce thème. Le premier s'inscrit dans l'époque contemporaine de l'hypervisibilité précédant les réseaux sociaux et l'internet : il commence *in medias res* au moment où Herman, professeur parisien de mathématiques, inquiet de la disparition de sa femme Rose et de leur jeune fils, part à leur recherche dans le village où ils ont décidé de rester un jour de plus au lieu de rentrer à Paris. Le second, *Ladivine,* raconte la double vie, pendant une trentaine d'années, de Clarisse Rivière, encadrée par sa mère et sa fille, prénommées toutes deux Ladivine. Clarisse a cherché vainement à effacer sa mère en changeant d'identité et s'installant loin d'elle. Sa mère ayant fini par la retrouver, Clarisse lui rend visite une fois par mois, en cachette de son mari et de sa propre fille qui ignorent son vrai prénom (Malinka). Après l'assassinat de Clarisse-Malinka, sa fille Ladivine, devenue le nouveau point focal du roman, disparaît à son tour mystérieusement lors de vacances cauchemardesques dans un pays étranger. Les deux romans interrogent les fondements de l'identité de personnages en voie de disparition, dans un monde panoptique contemporain qui s'avère fragile.

Un personnage principal point focal, au bord de l'effacement

Dans ces deux romans, Marie NDiaye choisit comme point focal de la narration la conscience du personnage refusant la disparition d'autrui ou voué lui-même à l'effacement : le lecteur plonge ainsi dans le flux des pensées de personnages confrontés à la disparition douloureuse et irrémédiable d'autrui et incapables de l'oublier. Dans *Un Temps de saison*, Herman est le seul point focal du roman : ses sensations, ses sentiments et ses pensées sont dévoilées au lecteur dans le récit à la troisième personne où

[4] Marie NDiaye, *Un Temps de saison*, Paris, Éditions de minuit, coll. « double », 2004, [1994].
[5] Marie NDiaye, *Ladivine*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2014, [2013].

alternent psychorécit et monologue au style direct ou indirect libre[6]. Contrairement aux autres personnages du village, Herman persévère dans sa quête de Rose et de son fils et mène une enquête kafkaïenne, dans une étrange indifférence générale. Tout en semblant accepter les lois du village, il garde conscience de la contamination qui pourrait le gagner, contrairement à Alfred, l'heureux président du comité des fêtes, qui a oublié son épouse disparue et partage son lit avec la jeune Charlotte, fille des hôteliers. La comparaison burlesque des cuisses des deux personnages[7] fait ressortir l'extrême maigreur d'Herman qui refuse de se laisser entraîner dans l'indifférence heureuse d'Alfred. Sa faiblesse physique et morale s'avère une force de persévérance dans son être propre[8], puisqu'il ne peut ni oublier Rose et l'enfant, ni se satisfaire des explications du maire et des villageois, ni se laisser couler dans la vie du village même s'il semble accepter la visibilité imposée par les villageois.

Dans *Ladivine*, le personnage centre focal du récit qui est aussi témoin de la disparition de l'autre disparaît à son tour, laissant la place à un autre point de vue. Les disparitions volontaires ou involontaires structurent ainsi le roman : chaque partie, qui développe plus ou moins longuement le caractère du personnage centre focal, est séparée de la précédente par un blanc qui matérialise le changement de centre focal. Les deux parties les plus longues installent le lecteur dans le centre de perceptions, de sentiments et de réflexions que constituent chacune à leur tour Clarisse et Ladivine, et lui font ressentir ensuite le vide de leur disparition. Dans *Un Temps de saison*, même si Herman constitue le seul point focal du roman jusqu'à la panne qui met fin au récit, son extrême maigreur et sa liquéfaction intérieure fragilisent sa présence au monde tout en affirmant paradoxalement sa force.

---

[6] Dorrit Cohn, *La Transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman,* trad. Alain Bony, Paris, Éditions du Seuil, 1981.

[7] Marie NDiaye, *Un temps de saison*, *op. cit*., p. 63.

[8] *Ibid*., p. 98. Le maire au contraire culpabilise Herman indirectement dans son discours explicatif, quand il évoque les personnes atteintes du mal du village comme la femme d'Alfred : « qui sait, poursuivit le maire dans un sourire fin, si Alfred n'avait pas travaillé à faire qu'un jour le mal frappât sa femme, n'ayant peut-être pas assez de courage et de volonté pour passer lui-même à l'état flottant ? »

Du flottement identitaire à l'affirmation de soi

Avec des dispositifs narratifs différents, les deux romans expriment contradictoirement l'irrémédiable disparition des êtres et leur impossible effacement.

La disparition des personnages est effective et irréversible : le maire du village et le proviseur parisien qui représente le monde référentiel ne laissent aucun espoir à Herman. Quant à la mort de Clarisse, elle est attestée par les autres personnages, les articles de presse et le procès final du meurtrier. Ladivine, sa fille, disparaît complètement, son corps n'ayant jamais été retrouvé, alors même que son mari Marko continue à la rechercher sur internet, affirmant qu'il est impossible de disparaître à notre époque[9].

Pourtant, les personnages disparus réapparaissent tantôt sous des formes spectrales n'émettant ni odeurs, ni bruits, tantôt sous des formes animales. Herman rencontre Rose et son fils dans une rue du village trois semaines après leur disparition et cette scène de reconnaissance tourne paradoxalement au cauchemar : même s'il reconnaît leurs vêtements et leurs traits distinctifs, Herman éprouve un sentiment d'effroi devant leur mode d'existence affaiblie et fantomatique qui a toutes les apparences de la mort.

> Pourquoi avait-il peur ? Rose ni l'enfant ne tremblaient malgré le froid. Ils avaient leur expression habituelle, sereine, un peu vaporeuse, mais non si différente d'avant qu'Herman dût être pétrifié de terreur. Il l'était pourtant. Le parapluie tomba, roula dans le caniveau. En passant, Rose le regarda et lui sourit. C'était un regard distant, impersonnel, un sourire de pur savoir-vivre[10].

Quand il les retrouve dans le réduit poussiéreux qui leur sert de chambre, il éprouve le même sentiment de « terreur irraisonnée »[11] devant

---

9 Marie NDiaye, *Ladivine*, *op. cit.*, p. 375. « [...] il avait expliqué à Daniel et à Annika que leur mère, où qu'elle fût, finirait par apparaître d'une manière ou d'une autre dans l'univers inéluctable de la Toile, soit directement soit par l'intermédiaire de quelqu'un qui aurait une information la concernant. De nos jours, avait dit leur père de sa voix épuisée, il était impossible de disparaître complètement et à jamais ».

10 Marie NDiaye, *Un Temps de saison*, *op. cit.*, p. 103.

11 *Ibid.*, p. 120.

ces êtres qui ne sont plus affectés par le temps qui passe, ni sujets d'actions ou de sentiments.

> Il voulut s'enfuir. Mais ils entrèrent tous deux à cet instant, main dans la main, et sans se lâcher s'assirent chacun sur une chaise. Ils étaient passés tout près d'Herman, sans le moindre bruit, dans leurs vêtements d'été trempés. Rose lui avait souri comme la première fois, très formellement. Et maintenant ils regardaient la crête à peine visible des collines, bien droits sur leur chaise, immobiles, et le relais de la télévision dont la cime, elle, réussissait à percer la masse immuable de nuages noirs[12].

Dans *Ladivine*, le personnage éponyme et sa fille Malinka, dépourvus de passé, privés de tout lien familial ou social et acceptant ce destin, vivent également une existence amoindrie, au bord de l'effacement, que restitue le monologue intérieur de Clarisse-Malinka mettant à distance sa propre personne : « Il lui semblait avoir su dès le début, avant même d'avoir su comprendre et parler, que Malinka et sa mère ne comptaient pour personne, que c'était ainsi et qu'il n'y avait pas lieu de s'en plaindre, qu'elles étaient des fleurs obscures dont la vie ne se justifiait pas, des fleurs obscures ».[13] Disparues métaphoriquement ou réellement, celles-ci reviennent sous la forme d'un chien. Clarisse reconnaît sa mère Ladivine, qu'elle a cherché à effacer, dans le chien de ses beaux-parents qui regarde son enfant avec sérénité : « La frappa alors une évidence : ce chien aux manières élégantes avait les yeux de la mère de Malinka »[14]. Quelques décennies plus tard, à la fin du roman, Ladivine (la mère) fait entrer chez elle un chien qu'elle reconnaît pour sa fille, Malinka. Au milieu du roman, Ladivine (la fille) s'aperçoit qu'un chien monte la garde et la surveille :

> Il leva vers eux ses grands yeux noirs et doux et Ladivine, bouleversée, se vit tout entière dans ces prunelles sombres.
> Elle eut la tentation de s'y laisser engloutir et, là où elle serait parvenue, de ne plus bouger, prisonnière, hors d'atteinte[15].

---

12 *Ibid.*, pp. 120-121.
13 Marie NDiaye, *Ladivine*, *op. cit.*, p. 28.
14 *Ibid.*, p. 91.
15 *Ibid.*, p. 250.

La métamorphose de Ladivine en chien est préparée par ce monologue intérieur avant de se réaliser à la fin du chapitre, quand elle disparaît dans la forêt : « elle désira ardemment être lui et sut alors que le passage viendrait naturellement et à son heure [...] »[16]. Et quand le chien réapparaît dans la partie suivante, la fille de Ladivine, Annika, qui constitue le nouveau point focal de la narration, le reconnaît comme l'avatar de sa mère disparue : Annika « en dépit de ses huit ans, se jugeait suffisamment aguerrie pour admettre calmement que sa mère eût choisi de les entourer de ses soins à l'abri de sa peau de chien »[17]. Même si le chien est explicitement reconnu comme l'avatar fantastique du personnage de la mère, protectrice et fidèle, ou de la fille enfin retrouvée, son apparition soulève des problèmes d'interprétation : le chien des beaux-parents (dans lequel Clarisse-Malinka retrouve sa mère) dévore plus tard son beau-père, s'avérant rétrospectivement dangereux. De plus, le chien qui représente la grand-mère, la petite-fille puis la fille semble toujours le même : les existences des disparues sont-elles alors poreuses et interchangeables ou bien leur réapparition est-elle imaginée par le personnage qui les voit ?

L'onomastique contribue à brouiller les identités : la nouvelle compagne de Richard Rivière à Annecy s'appelle Clarisse, comme sa première épouse. Clarisse Rivière donne à sa fille le prénom de sa mère, Ladivine. La ressemblance sonore des noms assurée par les assonances en [i] et des paronomases en [ri] (Richard Rivière, Clarisse Rivière) semble remettre en cause la singularité des personnages, pourtant assurée par leur nom.

La disparition permet ainsi de reposer la question de la reconnaissance[18], dont on connaît l'importance pour le mythe fondateur d'Œdipe comme pour la définition de la tragédie par Aristote : la question « à quoi reconnaît-on une personne ? » se décline en « qu'est-ce qui reste une fois que la personne a disparu ? » En traitant cette question ontologique au niveau du personnage de roman, Marie NDiaye reprend sans la résoudre la question de l'identité personnelle, qui soulève un problème, selon Ricœur, quand se pose la

16 *Ibid.*, pp. 253-254.

17 *Ibid.*, p. 374.

18 Paul Ricœur définit la reconnaissance comme « l'exacte superposition de l'image présente à l'esprit et de la trace psychique, également appelée image, laissée par l'impression première ». Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Seuil, « Points », 2003, [2000], p. 556.

question de la permanence dans le temps[19]. Ricœur montre que nous disposons de deux modèles de permanence dans le temps : le caractère (identité *idem* ou mêmeté) et « la parole tenue » (identité *ipse* ou ipséité)[20]. Le premier modèle est « l'ensemble des marques distinctives qui permettent de réidentifier un individu humain comme étant le même »[21] (en répondant à la question : que suis-je ?) et le second est « celui de la parole tenue dans la fidélité à la parole donnée »[22] (qui suis-je ?). Cette fidélité caractérise les disparus qui reviennent sous des formes diverses : dans *Un temps de saison*, Rose et son fils ou l'épouse d'Alfred ont disparu à cause de leur attachement au village. Dans *Ladivine*, le chien représente la fidélité qui définit l'identité *ipse* des personnages disparus (mères et filles) alors que l'apparence physique de ces derniers, leur nom, leurs valeurs et tout ce qui déterminait leur caractère permanent dans le temps définissaient leur identité *idem*. Les intrigues des deux romans font également ressortir l'identité *ipse* des personnages qui restent : la quête obstinée d'Herman qui ne veut oublier Rose et son fils le différencie d'Alfred et du maire. Si Clarisse Rivière est reconnaissable dans tous ses avatars et se distingue de la deuxième Clarisse, c'est par son incapacité à oublier sa mère et à se couler elle-même dans le flux anesthésiant dont elle enveloppe pourtant son mari et sa fille[23].

À la question « que suis-je ? », dont la réponse est la somme des caractéristiques permanentes permettant d'identifier un individu dans le temps d'une vie, Marie NDiaye ajoute la question « qui suis-je ? » à laquelle on répond simplement « me voici ! »[24] En d'autres termes, à la perpétuation du même qui définit la mêmeté, Marie NDiaye ajoute le maintien de soi qui définit l'ipséité[25]. Un des problèmes[26] posés par ses fictions fantastiques où se maintiennent des personnages au bord de l'effacement est la tension entre un soi qui paraît s'effacer au plan narratif et un soi qui se maintient au plan

---

19 Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Seuil, « Points », 1996, [1990], p. 140.

20 *Ibid.*, p. 143.

21 *Ibid.*, p. 144.

22 *Ibid.*

23 Marie NDiaye, *Ladivine, op. cit.*, pp. 389-391.

24 Paul Ricœur, *Soi-même…, op. cit.*, p. 197.

25 *Ibid.*, p. 196.

26 Cf. la question que pose Ricœur : « comment, dès lors, maintenir au plan éthique un soi qui, au plan narratif, paraît s'effacer ? » *Ibid.*, p. 197.

moral. Telle est la situation aporétique où se tient en équilibre Herman, et qui ne peut se terminer que par une panne (du récit et de la voiture). Telle est la situation intenable de Clarisse-Malinka : elle ne peut ni oublier sa mère ni avouer son mensonge et son imposture à son mari et à sa fille auxquels elle s'est totalement donnée, sans détruire son identité personnelle sur laquelle repose toute l'histoire qu'elle a construite avec eux. Tout le roman décline cette tension fondamentale entre le désir de disparaître et l'attachement aux siens qui tourmente Clarisse comme sa fille[27].

Ce déchirement ne peut se résoudre que par la disparition qui est, selon Dominique Rabaté, « le mouvement par lequel un sujet tend à se rendre le plus parfaitement impersonnel »[28]. Le renoncement à soi, le don total de soi de Clarisse Rivière[29] préparent un effacement qui a commencé dès l'enfance. D'une manière différente, Herman abandonne sa vie de professeur de mathématiques parisien et suit le programme paradoxal défini par Alfred pour retrouver ses disparus : « vous ne devez pas vous cacher, vous ai-je dit, bien au contraire, mais vous exposer dans l'attitude... d'absorption, de fusionnement avec l'existence d'ici, que je vous ai prescrite. [...] ne conservez rien de vous-même »[30]. Dans quel monde peut-on ainsi disparaître en étant trop visible ?

Une expérience de la fragilité du réel

Les disparitions de ces personnages révèlent un monde irrationnel dont Herman, le professeur de mathématiques, croyait comprendre les lois mais qui lui échappe. Il doit renoncer à toute forme d'action pour en modifier le cours et accepter de se laisser emporter dans le flux du village. L'espace dysphorique du village se caractérise par une dilution des contours dans un

---

[27] Tel un atavisme, la même tension entre le désir de disparaître et l'attachement aux siens tourmente la mère et la fille : Clarisse rêve de « disparaître dans les eaux clémentes du fleuve » quand elle sort de chez sa mère (*Ladivine*, *op. cit.*, p. 82). Un peu plus loin, elle rêve de « rentrer chez elle et ne plus rien avoir à faire ni avec l'enfant ni avec la mère de Malinka. » (*Ibid.*, p. 85). Quant à sa fille, Ladivine, son projet de disparition occupe quelques pages de son monologue intérieur (*Ibid.*, p. 243 et p. 256).

[28] Dominique Rabaté, *Désir de disparaître…*, *op. cit.*, p. 39.

[29] Marie NDiaye, *Ladivine*, *op. cit.*, p. 97.

[30] Marie NDiaye, *Un Temps de saison*, *op. cit.*, p. 56.

brouillard permanent, par une liquéfaction météorologique et ontologique. Brumeux, liquide et moisi, il absorbe littéralement les êtres qui s'enfoncent dans ses chemins creux ou ses interminables couloirs creusés dans la colline[31], jusqu'à éprouver le sentiment d'un pourrissement intérieur[32]. Le roman présente ainsi toute une palette de personnages, des villageois presque vivants comme les commerçants aux disparus sans vie qui ne sont même plus les spectateurs passifs d'un monde auquel ils ne participent plus : Rose et son fils ne regardent même pas la télévision mais ironiquement une antenne relais[33]. Placés au bord de l'effacement, les personnages principaux réagissent différemment : si Herman en souffre, Clarisse Rivière éprouve au contraire le bonheur de ne pas exister, de faire don de soi jusqu'à disparaître ; le nom de Rivière qu'elle prend à son mariage traduit ce mouvement irréversible et liquide dans lequel elle se coule et noie son mari et sa fille ; s'impose à son esprit « l'idée de plus en plus gênante que son oubli volontaire et permanent d'elle-même avait construit autour de sa personne une mince muraille de glace et que sa fille comme son mari s'étonnaient parfois, sans le dire, sans le savoir peut-être, de ne pouvoir l'atteindre au cœur de ses sentiments »[34].

Une des nombreuses conséquences de cet effacement est le relativisme dans lequel elle élève sa propre fille, Ladivine, à laquelle elle n'inculque aucune valeur morale, n'impose aucun interdit. Plus tard, Ladivine, qui s'est livrée à la prostitution occasionnelle pendant son adolescence, prend conscience de « la langueur morose, stupide dans laquelle Richard et Clarisse Rivière l'avaient laissée s'enfoncer »[35]. Au contraire, Herman lutte contre ce relativisme moral où le village l'entraîne : constatant qu'il est séduit, comme Alfred, par Charlotte, la fille des hôteliers, il garde conscience, avec ironie, de la pente où il glisse :

> Elle charme en moi ce que j'ai de moins bon, songeait Herman, de veule et de paresseux. Les heures s'écoulent privées d'énergie et de réflexion,

---

[31] *Ibid.*, p. 33.
[32] *Ibid.*, p. 50.
[33] *Ibid.*, p. 28. Passage cité ci-dessus.
[34] Marie NDiaye, *Ladivine*, *op. cit.*, p. 97.
[35] *Ibid.*, p. 207.

> et tout est égal, les petites infamies ou les bons mouvements. Quel repos, oui, que cette vie-là ! Quel repos que le village[36] !

Ce relativisme moral s'accompagne d'un relativisme existentiel : au bord de l'effacement, les personnages font l'expérience d'un réel lui-même fragile, dont ils ne savent plus s'ils l'ont perçu ou bien s'ils l'ont imaginé ou rêvé. Pendant ses vacances, Ladivine rencontre à plusieurs reprises des gens qui affirment l'avoir vue lors d'un mariage auquel elle n'a pas assisté. Pour leur plaire, elle entre dans leur jeu et se perd dans les circonvolutions d'un monologue intérieur sophistique :

> Et pourquoi avait-elle l'impression qu'elle aurait menti ridiculement en niant sa présence, pourquoi avait-elle l'impression, même, qu'elle ne mentait pas en acceptant comme exacte l'affirmation qu'elle avait participé à ce mariage où elle avait porté sa petite robe en vichy jaune achetée trois ans plus tôt aux galeries Lafayette de Bordeaux[37] ?

Les perceptions ou les souvenirs vécus par ces personnages ne semblent pas plus réels que ceux qu'ils s'imaginent ou qu'on leur impose. Le discours qu'ils tiennent ne peut donc plus être qualifié de vrai, c'est-à-dire de conforme à ce qui est. Certes, les enfants de Ladivine s'indignent des mensonges de leur mère, mais comme le narrateur n'intervient pas pour séparer le vrai du faux en commentant les pensées plus ou moins formulées des personnages, la frontière entre le monde perçu et le monde imaginé ou rêvé s'estompe[38], mettant en abyme la création romanesque. Mais ces personnages résistent aussi à ce relativisme généralisé : même s'ils s'abandonnent au flux de leurs perceptions, chacune remplaçant la précédente, ils effectuent, à divers degrés, la synthèse de ces perceptions, sensations et sentiments en les confrontant au souvenir de leur ancienne vie.

Marie NDiaye explore donc toute l'ambiguïté de l'expérience de la disparition vécue de l'intérieur par un personnage constituant le point focal du récit. Cette expérience est double : le personnage vit la disparition des

---

36 Marie NDiaye, *Un Temps de saison*, *op. cit.*, p. 86.

37 Marie NDiaye, *Ladivine*, *op. cit.*, pp. 347-348.

38 Richard Rivière éprouve le sentiment qu'au cours de sa vie avec Clarisse, « il n'avait fait que traverser un interminable songe, un songe insincère, trafiqué ». *Ibid.*, p. 392.

autres et tend à s'effacer lui-même. Dans le premier cas, il se définit par le refus d'oublier l'autre disparu, qu'il ait subi sa disparition ou qu'il l'ait voulue : cette fidélité morale contribue à mettre en valeur une identité *ipse*, qui l'oppose aux personnages secondaires ayant vécu la même expérience. Dans le second cas qui peut être une conséquence du premier, le personnage fait l'expérience de la discrétion, dont Pierre Zaoui écrit qu'elle est « rare, ambiguë et pourtant infiniment précieuse »[39]. C'est surtout l'ambiguïté que souligne Marie NDiaye : moralement, le retrait du monde qu'implique la discrétion peut être interprété soit comme le refus d'oublier le disparu, soit comme une lâcheté. Socialement, le personnage ne peut rester discret qu'en étant très visible dans une société de l'hypervisibilité. L'expérience de la discrétion place le personnage dans une posture de voyeur passif tout en lui faisant accomplir un acte de résistance contre l'affirmation ostensible de soi contemporaine. Les deux romans semblent répondre de façon originale à la crise du personnage dans le roman du XXe siècle : au lieu de réduire le personnage de roman à un être innommable, aux contours indéfinissables, sans qualités ou sans contours[40], Marie NDiaye met en récit le tiraillement complexe entre une identité définie, visible mais fragile (celle que donnent le nom, la famille, la profession, les valeurs et les aspirations), et une autre identité, celle de la fidélité, de la volonté et de l'obstination, qui sape paradoxalement la première.

Bibliographie

COHN, Dorrit, *La Transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman,* trad. Alain Bony, Paris, Éditions du Seuil, 1981.

NDIAYE, Marie, *Un Temps de saison*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « double », 2004, [1994].

NDIAYE, Marie, *Ladivine*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio », 2014, [2013].

RABATE, Dominique, *Désirs de disparaître. Une traversée du roman français contemporain,* Tangence Éditeur, coll. « Confluences », 2015.

RICŒUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1996, [1990].

39 Pierre Zaoui, *La Discrétion, l'art de disparaître*, Paris, Éditions Autrement, coll. « Les Grands Mots », 2013.

40 Paul Ricœur, *Soi-même…, op. cit.*, p. 177.

RICŒUR, Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 2003, [2000].

ZAOUI, Pierre, *La Discrétion, l'art de disparaître*, Paris, Éditions Autrement, coll. « Les Grands Mots », 2013.

Les disparitions paradoxales de Michel Houellebecq

Gavin BOWD

Université de Saint Andrews

Abstract. Disappearance has been at the very heart of Michel Houellebecq's life and work. Through a study of his poetry, fiction and non-fiction, we demonstrate how, in the world of Houellebecq, human beings are condemned to disappear, regret this disappearance, desire the re-appearance of presence, and, finally, make this world of suffering disappear. We also see how the media presence of this author has become so dominant that, paradoxically, his very disappearance becomes a source of fascination.

Keywords: disappearance, anomie, utopia, literary persona.

Le premier ouvrage de Michel Houellebecq est un essai sur le romancier fantastique américain, H.P. Lovecraft. Son sous-titre, *Contre le monde, contre la vie*, nous plonge dans un monde fondamentalement hostile. Houellebecq partage le refus par cet écrivain de grandir : « L'âge adulte, c'est l'enfer. [...] Principe de réalité, principe de plaisir, compétitivité, challenge permanent, sexe et placements... pas de quoi entonner des alléluias »[1]. L'environnement évoqué par Lovecraft est froid et entropique :

> L'univers n'est qu'un furtif arrangement de particules élémentaires. Une figure de transition vers le chaos. Qui finira par l'emporter. La race humaine disparaîtra. D'autres races apparaîtront, et disparaîtront à leur

1 Michel Houellebecq, *H. P. Lovecraft. Contre le monde, contre la vie*, Paris, Éditions du Rocher, 1999, p. 16.

> tour. Les cieux seront glaciaux et vides, traversés par la faible lumière d'étoiles à demi mortes. Qui, elles aussi, disparaîtront. Tout disparaîtra. Et les actions humaines sont aussi libres et dénuées de sens que les libres mouvements des particules élémentaires[2].

La disparition a une présence obsédante dans la vie et l'œuvre de Michel Houellebecq. Dans ce monde, il s'agit d'être condamné à disparaître, de regretter cette disparition et de désirer la (ré)apparition de la présence. Il s'agit également de faire disparaître un monde qui se caractérise par la solitude, la séparation et la souffrance.

Dans sa préface à *Non réconcilié*, l'anthologie personnelle de Houellebecq, Agathe Novak-Lechevalier constate avec perspicacité : « L'acte de naissance du poète coïncide fatalement avec sa mort sociale : "exilé sur le sol au milieu des huées" comme l'albatros baudelairien, il n'a que le temps de reconnaître sa totale incongruité, et de disparaître »[3]. La disparition même « ne peut plus alors se jouer que sur le mode grotesque. Le poète s'écroule "au rayon des fromages" tandis qu'"une rumeur de cirque" monte des alentours »[4]. Mais la critique constate aussi le caractère paradoxal de l'ambition du poète : « La poésie a partie liée avec l'apocalypse : faire apparaître le monde, le faire disparaître, n'est-ce pas là un des pouvoirs qui lui appartiennent en propre ? »[5]

Ainsi, dans « Loin du bonheur », le monde de Houellebecq est « désenchanté » jusqu'à ce que l'amour apparaisse, « se manifeste, dans des réincarnations »[6]. Donc perdre l'amour, « c'est aussi se perdre soi-même » : « depuis sa disparition je ne peux plus supporter que les autres se séparent ; je ne peux même plus supporter l'idée de la séparation »[7]. Les ravages de la séparation ne se limitent pas aux relations interhumaines. La disparition de Clément, son corgi chéri, inspire chez Houellebecq quelques-uns de ces vers les plus émouvants : « Par la mort du plus pur / Toute joie est invalidée. / La

---

2 *Ibid.*, pp. 17-18.
3 Michel Houellebecq, *Non réconcilié*, Paris, Gallimard, 2014, p. 20.
4 *Ibid.*, p. 20.
5 *Ibid.*, p. 26.
6 *Ibid.*, p. 100.
7 *Ibid.*, p. 102.

poitrine est comme évidée, / Et l'œil en tout connaît l'obscur. / Il faut quelques secondes / Pour effacer un monde »[8].

Ces individus isolés évoluent dans un monde désenchanté : « Disparue la croyance / Qui permet d'édifier / D'être et de sanctifier, / Nous habitons l'absence. / Puis la vue disparaît / Des êtres les plus proches »[9]. Dans le poème intitulé « La disparition », Houellebecq évoque la désagrégation d'une civilisation : « La vie s'est refroidie, la vie nous a laissés : Nous contemplons nos corps à demi effacés »[10]. Dans « Les immatériaux », « La présence subtile, interstitielle de Dieu / A disparu / Nous flottons maintenant dans un espace désert / Et nos corps sont à nous »[11]. Et, comme l'essai sur Lovecraft l'annonce, « nous » ne sommes pas les premiers à connaître ce naufrage : « Avant, mais bien avant, il y a eu des êtres / Qui se mettaient en rond pour échapper aux loups / Et sentir leur chaleur ; ils devaient disparaître, / Ils ressemblaient à nous »[12].

Mais le désir de la présence ne s'éteint pas chez Houellebecq, et cette présence se manifeste dans l'immédiateté de l'amour charnel :

Dehors il y a la nuit
La violence, le carnage
Viens près de moi, sans bruit,
[…]
Nous avons traversé
Des époques de haines,
Des temps controversés
Sans dimension humaine
Et le monde a pris forme,
Le monde est apparu
Dans sa présence nue,
Le monde[13]

Ainsi, nous trouvons dans ses poèmes d'amour un véritable élan mystique qui s'affranchit de tout « mode du grotesque » : « Nous avons

8 *Ibid.*, p. 105.
9 *Ibid.*, p. 106.
10 *Ibid.*, p. 162.
11 *Ibid.*, p. 175.
12 *Ibid.*, p. 222.
13 *Ibid.*, p. 153.

traversé, sans souffrance et sans bruit, / Les peaux superposées de la présence divine »[14]. On y trouve même une exaltation millénariste : « La conscience exacte de soi / Disparaît dans la solitude / Elle vient vers nous, l'infinitude ; / Nous serons dieux, nous serons rois »[15]. Effectivement, chez Houellebecq, on peut disparaître heureux en fusionnant avec l'objet aimé, comme dans ce poème à son ex-femme, Marie-Pierre Gaulthier : « Je suis en présence de toi / Comme devant un autre monde / Pourtant je vais au fond de toi / Je m'arrête, j'écoute les secondes / Et il y a un autre monde »[16]. Dans le poème charnière de *La Possibilité d'une île*, le narrateur écrit : « Entré en dépendance entière / Je sais le tremblement de l'être / L'hésitation à disparaître / Le soleil qui frappe en lisière »[17]. Cette disparition extatique atteint son comble mystique sur la longue route de Clifden, en Irlande : « L'Ouest de l'humanité entière / Se trouve sur la route de Clifden, / Sur la longue route de Clifden / Où l'homme vient déposer sa peine / Entre les vagues et la lumière »[18].

Cependant, dans le monde de Houellebecq, il n'est pas facile de quitter l'enfer de l'âge adulte. Vers la fin du premier roman de Houellebecq, *Extension du domaine de la lutte*, le narrateur, informaticien dégoûté par son métier et analyste trop lucide des effets dévastateurs du libéralisme sexuel, sort de sa clinique psychiatrique avec l'ambition vaine de recommencer : « Je sortis de la clinique un 26 mai ; je me souviens du soleil, de la chaleur, de l'ambiance de liberté dans les rues. C'était insupportable. C'est également un 26 mai que j'avais été conçu, tard dans l'après-midi »[19]. Mais il met le cap sur Saint-Cirgues-en-Montagne, en Ardèche, qui lui rappelle des moments heureux : « Un 20 juin de la même année, je me suis levé à six heures et j'ai allumé la radio, plus précisément Radio Nostalgie »[20]. Le lendemain, c'est-à-dire le jour du solstice, il se trouve dans la forêt de Mazas : « On est bien, on est heureux ; il n'y a pas d'hommes. Quelque chose paraît possible, ici. On a

[14] *Ibid.*, p. 192.
[15] *Ibid.*, p. 206.
[16] *Ibid.*, p. 102.
[17] *Ibid.*, p. 140.
[18] *Ibid.*, p. 198.
[19] Michel Houellebecq, *Extension du domaine de la lutte*, Paris, J'ai lu, 2002, p. 150.
[20] *Ibid.*, p. 152.

l'impression d'être à un point de départ. Et soudain tout disparaît. Une grande claque mentale me ramène au plus profond de moi-même »[21]. Il s'avance encore un peu plus loin dans la forêt. Au-delà de cette colline, annonce la carte, il y a les sources de l'Ardèche. Mais cette recherche très symbolique des sources, et donc du renouveau, ne l'intéresse plus. Il continue quand même. « Le paysage est de plus en plus doux, amical, joyeux ; j'en ai mal à la peau. Je suis au centre du gouffre. Je ressens ma peau comme un écrasement. L'impression de séparation est totale ; je suis désormais prisonnier en moi-même. Elle n'aura pas lieu, la fusion sublime ; le but de la vie est manqué. Il est deux heures de l'après-midi »[22]. L'éternité n'est pas retrouvée. L'horloge affirme son règne tyrannique. Les portes de la dépression restent fermées. Nous voilà renvoyés à la solitude, à la souffrance de la vie quotidienne, et à la quête incessante d'une solution.

Dans son roman suivant, *Les Particules élémentaires*, Houellebecq propose une solution radicale à une société occidentale minée fatalement par le matérialisme égoïste et la misère sexuelle : le remplacement de la race humaine par des clones ayant dépassé l'individualité. L'aspect bouddhique de cet acte d'auto-anéantissement est anticipé par la disparition du père de son architecte, le chercheur scientifique Michel Djerzinski : « En 1964, [le père] partit réaliser un reportage sur le Tibet, alors soumis à l'occupation militaire chinoise. Dans une lettre à sa mère il affirmait bien se porter, se déclarait passionné par les manifestations du bouddhisme tibétain que la Chine tentait violemment d'éradiquer ; puis on n'eut plus de nouvelles »[23]. Après le suicide de son amour d'adolescence, Annabelle, Michel Djerzinski s'applique, avec un acharnement digne du chef éponyme de la Tchéka bolchevique, à concrétiser le suicide de l'humanité entière. Sur la Sky Road, Clifden, il semble suivre la voie du père : « De nombreux témoignages attestent sa fascination pour cette pointe extrême du monde occidental, constamment baignée d'une lumière mobile et douce, où il aimait à se promener, où, comme il l'écrit dans une de ses dernières notes, "le ciel, la

21 *Ibid.*, p. 155.
22 *Ibid.*, p. 156.
23 Michel Houellebecq, *Les Particules élémentaires*, Paris, J'ai lu, 2001, p. 31.

lumière et l'eau se confondent". Nous pensons aujourd'hui que Michel Djerzinski est entré dans la mer »[24].

Houellebecq imagine une autre solution dans son roman suivant, *Plateforme*. Cette fois, le tourisme sexuel offrirait une issue érotique aux misérables de l'Occident et de l'argent aux pauvres jeunes mais beaux du Tiers-monde. Mais lors de l'inauguration de la chaîne d'hôtels Eldorador Aphrodite, en Thaïlande, des terroristes islamistes massacrent les touristes sexuels venus de France, dont Valérie, l'amante du narrateur. Sa vie détruite par l'islam, Michel se retire à Pattaya pour terminer sa vie « dans des conditions acceptables »[25]. Pour ses derniers jours, il va se consoler parmi d'autres érotomanes damnés :

> Les seniors allemands s'installent, posent une main épaisse sur la cuisse de leur compagne. Plus que tout autre peuple ils connaissent le souci et la honte, ils éprouvent le besoin de chairs tendres, d'une peau douce et indéfiniment rafraîchissante. Plus que tout autre peuple, ils connaissent le désir de leur propre anéantissement. […] Rien ne survivra de moi, et je ne mérite pas que rien me survive ; j'aurai été un individu médiocre, sous tous ses aspects[26].

Dans le scénario de l'adaptation cinématographique (non réalisé) de *Plateforme*, intitulée *Holidays*, le personnage central se jette du haut d'un immeuble parisien.

Mais Houellebecq survivra dans la vie littéraire et dans la médiasphère. En septembre 2001, sous menaces de mort islamistes suite à ses sorties provocatrices sur la religion, l'auteur disparaît, tel un Rushdie gaulois, cherchant refuge en Irlande, en Écosse, au Cap d'Agde et finalement dans une planque parisienne. Sur le plan romanesque, il revient en 2005 avec *La Possibilité d'une île*, qu'on peut lire comme une critique de la solution du clonage imaginée dans *Les Particules élémentaires* : les néohumains, frustrés par la stérilité de leur mort sociale et fascinés par les aventures sentimentales de leurs prédécesseurs humains, quittent leurs ermitages à la recherche de l'amour.

---

24 *Ibid.*, p. 304.

25 Michel Houellebecq, *Plateforme*, Paris, Flammarion, 2001, p. 362.

26 *Ibid.*, p. 369.

Dans *La Carte et le territoire*, qui rapporte enfin à Houellebecq le prix Goncourt tant convoité, l'artiste Jed Martin se retire du monde – à part des sorties régulières à l'hypermarché du coin – pour se consacrer à son dernière œuvre, qui peut être vue, selon le narrateur, comme « une méditation nostalgique sur la fin de l'âge industriel en Europe, et plus généralement sur le caractère périssable et transitoire de toute industrie humaine »[27] :

> Ce sentiment de désolation […] qui s'empare de nous à mesure que les représentations des êtres humains qui avaient accompagné Jed Martin au cours de sa vie terrestre se délitent sous l'effet des intempéries, puis se décomposent et partent en lambeaux, semblant dans les dernières vidéos se faire le symbole de l'anéantissement généralisé de l'espèce humaine. Elles s'enfoncent, semblent un instant se débattre avant d'être étouffés par les couches superposées de plantes. Puis tout se calme, il n'y a plus que des herbes agitées par le vent. Le triomphe de la végétation est total[28].

La solution proposée dans *La Carte et le territoire* est que la France abandonne toute ambition industrielle ou géopolitique et qu'elle se replie sur le terroir, se transformant en paradis touristique pour des touristes venus du monde entier. Le revers de la médaille identitaire semble évoqué dans le roman suivant, *Soumission*, où il s'agit de l'islamisation de la France et de son absorption dans un remake islamiste de l'empire romain. Avant la victoire électorale de Ben Abbès, le narrateur, un nommé François, est déjà tenté par la disparition. À l'approche du scrutin décisif, ce maître de conférences quitte la capitale :

> Je n'avais aucun projet, aucune destination précise ; juste la solution, très vague, que j'avais intérêt à me diriger vers le Sud-Ouest ; que, si une guerre civile devait éclater en France, elle mettrait davantage de temps à atteindre le Sud-Ouest. Je ne connaissais à vrai dire à peu près rien du Sud-Ouest, sinon que c'est une région où l'on mange du confit de canard ; et le confit de canard me paraissait peu compatible avec la guerre civile. Enfin, je pouvais me tromper[29].

---

27 Michel Houellebecq, *La Carte et le territoire*, Paris, Flammarion, 2010, p. 428.
28 *Ibid*.
29 Michel Houellebecq, *Soumission*, Paris, Flammarion, 2015, pp. 125-126.

Pendant ce séjour, il visite le village portant le nom de Charles Martel, vainqueur des envahisseurs musulmans, mais se trouve dans l'incapacité d'embrasser la foi catholique comme son héros littéraire Huysmans l'avait fait. De retour à Paris, après la transformation de sa faculté en Université islamique de la Sorbonne-Nouvelle, François voit dans sa conversion à l'islam triomphant la possibilité de satisfaction psychosexuelle et d'avancement professionnel : « Un peu comme cela s'était produit, quelques années auparavant, pour mon père, une nouvelle chance s'offrirait à moi, et ce serait la chance d'une deuxième vie, sans grand rapport avec la précédente. Je n'aurais rien à regretter »[30].

Comme l'usage du conditionnel l'indique, il s'agit d'encore une hypothèse houellebecquienne, encore une disparition passagère, comme celle qui a suivi les attentats de *Charlie-Hebdo* et de l'Hyper Cacher, l'auteur de cette provocation étant contraint de « se mettre au vert » sous la protection policière. Mais l'obsession identitaire de Houellebecq revient dans son roman le plus récent, *Sérotonine*, narré par un vieux mâle vaincu, l'agronome Florent-Claude Labrouste. Dégoûté de lui et du monde qui l'entoure, et après avoir fantasmé sur le meurtre de sa concubine japonaise, il choisit une solution maintenant familière :

> Curieusement, c'est en regardant Public Sénat […] que la solution m'apparut enfin. Le documentaire, intitulé « Disparus volontaires », reconstituait le parcours de différentes personnes qui un jour, de manière totalement imprévisible, avaient décidé de couper les ponts avec leur famille, leurs amis, leur profession. […] Les chiffres étaient impressionnants : plus de douze mille personnes, en France, chaque année, choisissaient de disparaître, d'abandonner leur famille et de refaire leur vie, parfois à l'autre bout du monde, parfois de changer de ville. J'étais fasciné, et je passai le reste de la nuit sur Internet pour en apprendre davantage, de plus en plus convaincu que j'étais à la rencontre de mon propre destin[31].

Notre anti-héros annule les traces de sa vie sociale antérieure sans réel problème, mais il se rend compte qu'il a cependant « encore un corps, ce corps avait certains besoins, et le plus difficile, en réalité, dans ma fuite, fut

[30] *Ibid.*, pp. 299-300.
[31] Michel Houellebecq, *Sérotonine*, Paris, Flammarion, 2019, pp. 58-59.

de découvrir un hôtel parisien acceptant les fumeurs »[32]. Traînant de bar en bar dans le 13e arrondissement, il se dit que son projet de disparition volontaire « avait pleinement réussi […] Je pouvais en profiter pour prendre un nouveau départ, pour "rebondir" […] ; je pouvais aussi me laisser glisser dans une inaction léthargique »[33].

En fait, le narrateur n'a aucune espérance de renouveler le miracle de l'amour. Il ne lui reste que le souvenir de femmes aimées. Son ami d'université, Aymeric, éleveur de vaches en difficulté, est quitté par sa femme et trouve la mort dans un affrontement désespéré avec les forces de l'ordre, symbolisant ainsi la disparition de l'agriculture française face aux forces de la mondialisation, et surtout de l'Union européenne. Le narrateur se console avec de l'alcool, du tabac et des antidépresseurs lui octroyant la sérotonine du titre. Impuissant, cet agronome aigri incarne la « disparition de la libido occidentale »[34] et s'identifie aux personnages à la fin de *La Montagne magique* de Thomas Mann, qui signifiaient « la fin définitive de toute civilisation, de toute culture »[35]. Il ne reste donc qu'à lâcher définitivement les commandes :

> J'aurais pu rendre une femme heureuse. […] Et je comprends, aujourd'hui, le point de vue du Christ, son agacement répété devant l'endurcissement des cœurs : ils ont tous les signes, et ils n'en tiennent pas compte. Est-ce qu'il faut vraiment, en supplément, que je donne ma vie pour ces minables ? Est-ce qu'il faut vraiment être, à ce point, explicite ? Il semblerait que oui[36].

La disparition se trouve donc au cœur de l'œuvre de Michel Houellebecq. Constatons son caractère paradoxal : dans l'œuvre, les disparitions nous renvoient toujours à notre présence pénible dans le monde de Houellebecq, à la solitude et à la souffrance déjà évoquées dans l'essai sur Lovecraft, et stimulent de nouvelles quêtes d'une solution. Dans la vie, Houellebecq a tendance à disparaître momentanément : il s'exile en Irlande et en Espagne, puis il se planque lors des affaires de *Plateforme* et de

---

[32] *Ibid.*, p. 63.
[33] *Ibid.*, pp. 86-87.
[34] *Ibid.*, p. 324.
[35] *Ibid.*, p. 335.
[36] *Ibid.*, p. 347.

Soumission. Mais cela ne fait pas de lui le Grand Disparu de la littérature française, à la différence de son grand admirateur défunt, Julien Gracq. La décision de ne donner aucune interview lors de la parution de *Sérotonine* – les médias devant se contenter d'images officielles de son mariage avec une doctorante chinoise – ne fait qu'amplifier le tapage médiatique. Son biographe non-officiel, Denis Demonpion, qualifie à juste titre cette démarche de « marketing de l'absence »[37]. Depuis sa sortie des marges pendant les années 90, Houellebecq est une présence de plus en plus pesante dans les médiasphères française et globale. Mais, en guise de conclusion, ses tentatives de contrôler toute représentation de lui – on pense à sa poursuite judicaire ratée d'Ariane Chemin, grand reporter du *Monde* qui avait osé lui consacrer sept articles non-autorisés – et de se faire consacrer de son vivant – Cahier de l'Herne, Collection Poésie et Classiques Garnier-Flammarion déjà parus, prix Goncourt gagné, Légion d'honneur attribuée ; ensuite pourquoi pas la Pléiade, l'Académie française et le prix Nobel ? – ne trahissent-elles pas une crainte chez Houellebecq de suivre ses créations littéraires sur le chemin de la disparition ?

Bibliographie

CHEMIN, Ariane, « Les six vies de Michel Houellebecq », in *Le Monde*, 21 aout 2015.

DEMONPION, Denis, *Houellebecq. La biographie d'un phénomène*, Paris, Buchet-Castel, 2019.

HOUELLEBECQ, Michel, *H. P. Lovecraft. Contre le monde, contre la vie*, Paris, Éditions du Rocher, 1999.

–, *Les particules élémentaires*, Paris, J'ai lu, 2001.

–, *Plateforme*, Paris, Flammarion, 2001.

–, *Extension du domaine de la lutte*, Paris, J'ai lu, 2002.

–, *La carte et le territoire*, Paris, Flammarion, 2010.

–, *Non réconcilié*, Paris, Gallimard, 2014.

–, *Soumission*, Paris, Flammarion, 2015.

–, *Sérotonine*, Paris, Flammarion, 2019.

[37] Denis Demonpion, *Houellebecq. La biographie d'un phénomène*, Paris, Buchet-Castel, 2019, p. 376.

Quand l'amnésie est un crime : Didier Daeninckx, écrire contre l'oubli[1]

Andreea BUGIAC
Université Babeș-Bolyai de Cluj-Napoca

Abstract. Focusing on Didier Daeninckx's crime novel, *Meurtres pour mémoire* (1983), this article explores the mechanisms that the French *roman noir* of the late 1970s used to critically reexamine certain blind spots and different official levels of silence of 20th century French history. Daeninckx transforms a seemingly banal murder of a young history teacher into a critical investigation of epic proportions exposing the wrongs of the official power during the 20th century, starting with the key role played by the French authorities in the deportation of thousands of Jews during the Vichy regime and ending with the brutality with which literally the same authorities repressed the Algerian nationalist demonstrations in October 1961.

Keywords: crime fiction, politics, néo-polar, Didier Daeninckx, Maurice Papon.

« En oubliant le passé, on se condamne à le revivre. » Cette phrase si familière au point qu'on en oublie l'origine (appartiendrait-elle vraiment à Churchill ?), Didier Daeninckx, connu surtout comme un auteur de romans policiers noirs, la place en exergue de l'un de ses premiers romans, *Meurtres pour mémoire*[2], paru en décembre 1983 dans la collection « Série noire » des

[1] Le titre de cet article se veut une paraphrase d'une affirmation avancée par l'auteur même : « Je ne sais si j'écris 'pour mémoire', mais j'écris contre l'oubli. » Voir Thierry Maricourt, *Daeninckx par Daeninckx*, Paris, Le Cherche Midi, coll. « Autoportraits imprévus », 2011, format Kindle, loc. 2565.

[2] Didier Daeninckx, *Meurtres pour mémoire*, Paris, Gallimard, coll. « Série Noire », 1983. Toutes les citations renvoient à cette édition.

éditions Gallimard. Depuis sa publication, ce roman prétendument policier (l'encadrement éditorial et les couleurs de la couverture, le jaune et le noir, en font preuve) a fait couler beaucoup d'encre. Remportant le Grand prix de littérature policière en 1985, il a été adapté à la télévision, en bandes dessinées et à la radio ; il est même enseigné au collège, propulsant ainsi le nom de l'auteur dans l'*establishment* plutôt chic de l'histoire de la littérature française – ce que Daeninckx, qui défend son indépendance vis-à-vis de telles institutions littéraires quitte à être injustement pris pour un auteur « populaire », n'aurait pas forcément apprécié[3].

L'épigraphe des *Meurtres pour mémoire* est suffisamment explicite pour ne pas exiger des explications supplémentaires. Daeninckx n'en mentionne d'ailleurs même pas le nom de l'auteur : c'est une de ces idées qui circulent, qui s'exportent et qui sont communément acceptées, qui reviennent d'une époque à une autre surtout dans les moments historiques de crise, où l'on projette sur le passé le rôle d'un oracle tragique qu'on n'a pas su ou qu'on n'a pas voulu prendre en compte pour changer d'avenir. Sa position « extopique », en marge du récit proprement dit, lui donne le rayonnement d'une parole de sagesse, proche d'autres formes discursives sentencieuses comme l'adage, le dicton, la maxime ou le précepte[4]. Le présent de vérité générale vient appuyer l'autorité de la formule épigraphique, renforcée par la portée généralisante du pronom indéfini « on », servant de lieu vide pour n'importe quel peuple et n'importe quelle culture.

L'épigraphe de Daeninckx est à la fois un enseignement sur le passé, tiré de et confirmé par une expérience qu'on peut supposer répétée, et un appel à la vigilance, un avertissement pour les générations futures, au cas où elles refuseront d'assimiler la leçon du passé. Elle se trouve donc à la jonction de plusieurs temporalités, celle du passé qui fait partie du déjà-vu et celle de l'avenir ou de « ce-qui-n'est-pas-encore-arrivé ». La seule chose qui permette à cet à-venir de ne pas se transformer dans du déjà-vu, donc qui prévienne la reprise circulaire du passé, est la mémoire. Dans son absence, cette phrase

---

3 En parlant de son roman *Éthique en toc*, Daeninckx traite l'Académie française, avec un certain esprit provocateur, de « congélateur de la littérature ». Thierry Maricourt, *Daeninckx par Daeninckx*, *op. cit.*, loc. 2306.

4 Voir l'article de Pierre Cadiot et Yves-Marie Visetti, « Proverbes, sens commun et communauté de langage », in *Langages*, n° 2 (170), 2008, p. 79.

ne servira plus qu'à faire la constatation pessimiste de l'incapacité des humains à extraire des enseignements à partir des erreurs du passé, de même que de leur aveuglement avec de potentielles conséquences tragiques. La montée des extrémismes à l'heure actuelle, l'escalade alarmante de la violence partout dans le monde ou le choc des crises économiques comme celle de 2008 semblent valider cette thèse.

Se baigne-t-on deux fois dans le même fleuve de l'Histoire ?

Si l'interrogation ouverte par l'épigraphe du roman est trop ample pour éviter les réponses quelque peu schématiques, elle est intéressante au sens où elle expose une thématique nouvelle qui commence à obséder une partie de la littérature française à partir des années 1970. Cette thématique trahit un regain d'intérêt de la part des écrivains pour la grande Histoire, celle politique et collective, illustrant une nouvelle tendance littéraire qui se fait sentir dans les années soixante-dix et qui vise la récupération des liens perdus entre la littérature, notamment le genre romanesque et un contexte historique et politique trouble et plus ou moins récent (le régime de Vichy, l'Occupation et la Résistance, la guerre d'Algérie, la décolonisation ou l'immigration). Il ne s'agit pas d'un simple retour au réalisme social du XIXe siècle mais d'un réexamen critique, par le biais de la fiction, de l'univocité de l'Histoire officielle, celle émanant des autorités politiques, quitte à la réécrire de manière polyphonique et à en proposer des versions alternatives ou concurrentielles.

Cette tendance continue d'ailleurs à hanter l'imaginaire littéraire de nos jours encore, il est vrai que sous des formes plus ou moins différentes. Elle est à mettre en rapport avec l'obsession de notre présent pour l'épistémologie de l'histoire, la réflexion sur la condition historique, les rapports entre mémoire et histoire, mémoire individuelle et mémoire collective. Comme le rappelle Henri Rousso, si la mémoire est « un vécu, en perpétuelle évolution », « l'histoire – celle des historiens – est une reconstruction savante et abstraite »[5]. Nous vivons donc à une époque

5 Henri Rousso, *Le Syndrome de Vichy : de 1944 à nos jours*, Paris, Seuil, coll. « Points Histoire », 1987, p. 10.

préoccupée par ce que l'historienne Hélène Miard-Delacroix appelle le « processus de présentification du passé »[6], c'est-à-dire l'interrogation du passé dans le but et dans l'espoir d'y trouver un sens qui rendrait le présent intelligible. Ce besoin de donner un sens au présent par le biais de la récupération mémorielle (un sens dans les deux sens du mot, c'est-à-dire une direction et une intelligibilité) constitue aussi l'enjeu majeur du roman de Daeninckx qui interroge, à travers une enquête policière occasionnée par le meurtre d'un jeune historien, les rapports plus complexes et pas toujours évidents qui se tissent entre histoire individuelle, histoire événementielle et histoire politique.

En France comme ailleurs, les rapports entre politique et histoire ont fluctué au fil du temps selon les intérêts du moment. Au nom d'une Histoire promue au rang de « récit national »[7], les divers régimes en place ont cherché à effacer les événements qui contrevenaient à la direction tracée par la ligne idéologique du pouvoir, quitte à parvenir à une véritable réécriture de l'Histoire où les épisodes trop embarrassants, les crimes d'État, les scandales politiques ou les actes de corruption ont été occultés ou même justifiés au nom de la sécurité de l'État. Il est toujours difficile, même dans nos démocraties modernes, de trouver l'équilibre entre cette construction narrative qui est le « roman national », facteur de cohésion sociale et ciment d'une nation, et les divers mouvements « communautaristes » qui cherchent à imposer d'autres versions de l'Histoire, relue par le filtre de leurs propres intérêts. C'est donc pendant de tels moments de crise politique que l'échafaudage du récit national commence à se fissurer. Et c'est pendant de tels moments que les voix opprimées – celles qui dénoncent l'illusion du récit national monolithique – peuvent profiter de ces brèches pour se faire entendre. Le début du récit de Daeninckx est placé dans un tel moment

---

[6] Hélène Miard-Delacroix, *Le défi européen : de 1963 à nos jours*, vol. 11, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Histoire franco-allemande », 2011, p. 199. Daeninckx avance une idée similaire dans son « autoportrait imprévu » réalisé en collaboration avec Thierry Maricourt, en affirmant qu'on « vit dans une société qui n'arrête pas de tout effacer et qui est dans une sorte de présent permanent ». Voir Thierry Maricourt, *Daeninckx par Daeninckx*, *op. cit.*, loc. 1345.

[7] Voir, entre autres, Jean-Noël Jeanneney, *Le Récit national. Une querelle française*, Paris, Fayard, coll. « Concordance des temps », 2017.

historique critique, celui de la guerre d'indépendance de l'Algérie, qui va menacer l'échafaudage historique français au point d'entraîner de la part des autorités françaises des mécanismes répressifs analogues à ceux employés par les régimes dictatoriaux.

Filtré par l'œil et les consciences de plusieurs Algériens vivant et travaillant à Paris ou dans sa proximité et devenus les victimes des événements narrés, le massacre décrit dans les premières pages du roman s'inspire d'un épisode réel de l'histoire de la France placé au début des années 1960. Il s'agit de la répression brutale des manifestations organisées à Paris le 17 octobre 1961 par le FLN (Front algérien de libération nationale) contre le couvre-feu que Maurice Papon, alors préfet de la police parisienne, impose aux Maghrébins vivant à Paris et en banlieue. Le document associé au couvre-feu est en effet un exemple de manifestation abusive du pouvoir : on interdit aux Maghrébins de circuler dans les rues de Paris après la tombée de la nuit, de se rassembler en groupes de plus de quatre personnes et, si rassemblés, de rester toujours devant une fenêtre éclairée pour qu'on puisse voir de l'extérieur ce qui se passe à l'intérieur. Scandalisés et fatigués par le comportement de la police, plus de trente mille Algériens français choisissent de se rassembler le soir du 17 octobre 1961 au plein cœur de Paris afin de protester contre la dureté des mesures imposées par la police. Cet événement politique avait aussi une connotation symbolique : c'était pour la première fois que des colonisés, rendus invisibles par leur ghettoïsation dans les banlieues, s'emparaient de la ville de Paris, capitale symbolique de l'empire colonial. La répression des manifestations se soldera par un véritable massacre : on soupçonne des centaines d'Algériens morts, blessés et arrêtés tandis que les chiffres officiels hésitaient entre deux, cinq ou plusieurs dizaines d'Algériens. Les divergences sur les chiffres réels persistent encore de nos jours.

Sous la plume de Daeninckx, le massacre prend d'autres proportions. Si le nombre des victimes reste inconnu, Daeninckx reprend de manière laconique et évidemment distanciée les chiffres officiels, décrédibilisés par le récit des événements perçus de l'autre camp, celui des protestataires. Le fait de narrer ces événements non pas directement mais depuis leurs préparatifs sert à donner aux futures victimes un minimum de passé et de les surprendre

dans un univers quotidien, avec des gestes, des paroles et des comportements auxquels le lecteur peut s'identifier. On leur prête ainsi une présence qui les fait sortir de la masse anonyme où l'histoire avec une grande hache tend à les assimiler. La construction kaléidoscopique du premier chapitre, déplaçant l'attention du lecteur d'une future victime à une autre sans aucune explication, imite la technique du métrage brut où les séquences vidéo se suivent l'une à l'autre, non-montées, autonomes, laissant au spectateur le rôle de leur prêter le sens qu'il voudra.

Dans le conflit opposant les Algériens pacifiques et les policiers brutaux, raconté dans le deuxième chapitre du roman, trouvera sa mort aussi un jeune professeur d'histoire, Roger Thiraud, spectateur impromptu aux manifestations parisiennes. Le coup de revolver par lequel il est tué sur le seuil de l'immeuble où il habite avec sa jeune épouse enceinte signifie, en même temps, l'abandon de l'Histoire et l'entrée dans la fiction, servant ainsi à déclencher l'intrigue policière. Comme dans un roman à énigme classique, les raisons de ce crime restent énigmatiques. Aucune enquête n'est déclenchée à ce sujet, ce crime individuel étant enfoui dans le silence de l'Histoire, avec les autres meurtres des manifestants algériens.

L'enquête policière proprement dite commence au troisième chapitre par le détour d'une investigation d'une autre affaire de meurtre, passée cette fois-ci non plus à Paris, mais à Toulouse, une vingtaine d'années plus tard. L'enquête est menée par l'inspecteur Cadin, le protagoniste de cinq romans de Daeninckx, depuis son début dans la *Mort au premier tour* (1982) jusqu'à sa disparition dans *Le Facteur fatal* (1990). Dans *Meurtres par mémoire*, le deuxième de la « série Cadin », ce dernier vient d'être muté de façon disciplinaire du commissariat de Marvejols, en Lozère. La mutation est due au retentissement causé par l'affaire Werbel[8], qui ne convient pas aux officialités de la ville et, par conséquent, ni à la hiérarchie policière. Dérangés par ses méthodes et son choix de défier les ordres officiels lorsque ceux-ci entrent en conflit avec sa version de la vérité, les supérieurs de Cadin

---

[8] Il convient de mentionner ici une anecdote curieuse : l'affaire dont parle Cadin dans *Meurtres pour mémoire* fait en effet le sujet d'une enquêtée menée par celui-ci mais qui sera racontée dans un roman de Daeninckx publié trois ans plus tard par rapport aux *Meurtres par mémoire*. Il s'agit du roman *Le Bourreau et son double*, paru en 1986.

demandent sa mutation. Afin de gommer sa dimension punitive, la mutation sera accompagnée par une promotion et Cadin fait ainsi son début comme inspecteur de police à Toulouse, dans un poste de quartier.

La victime sur la mort de laquelle Cadin démarre son enquête dans *Meurtres pour mémoire* est un jeune historien, tué à la sortie de la Préfecture de Toulouse où il menait des recherches. Le meurtre s'avère double. Entre le meurtre de ce jeune historien et l'assassinat plus ancien de Bernard Thiraud, raconté au cours du deuxième chapitre, s'établissent des rapports qui ne relèvent pas du simple parallélisme fonctionnel (les deux victimes sont de jeunes historiens) mais des liens de parenté : la nouvelle victime est Bernard Thiraud, le fils de feu Roger Thiraud. De tels parallélismes, renforcés par la découverte que le coupable est dans le deux cas le même, ne tiennent pas du simple jeu littéraire spectaculaire ou feuilletoniste. Sous l'œil attentif de Daeninckx, la fabrique des crimes sort de l'artificialité par une incursion compliquée mais très réaliste dans les jeux de pouvoir et des machinations politiques. D'un côté, un crime entraîne toujours un autre et, de l'autre, tous ces crimes s'avèrent à un moment donné liés à des jeux politiques peu innocents. Plus on s'élève dans la hiérarchie sociale ou politique, plus on pénètre dans un monde de la corruption, des compromis et du cynisme qui oblige le novice de marcher sur des cadavres. La métaphore qui convient le plus à ce monde est celle du réseau : tout participant dépend de tous les autres et chacun est pris dans le piège de sa propre position. La seule possibilité d'échapper à ce réseau infernal à places fixes (bourreau ou victime), c'est de rester marginal, à l'extérieur du système. Dans l'univers du roman noir, Cadin est l'illustration d'un tel marginal. Si, au niveau officiel du moins, Cadin devait travailler en principe en équipe, il opère, en fait, plutôt seul, avec une passion et un esprit méthodique en tout dignes de ceux des enquêteurs classiques, mais aussi avec une empathie vis-à-vis de ses interlocuteurs et une courtoisie qui font de lui un « loup solitaire » plutôt insolite. Victime de nombreuses mutations disciplinaires, il reste fidèle à son système de valeurs et à son sens de la justice, en gardant ainsi une certaine indépendance vis-à-vis d'un système qui cherche à le phagocyter, à l'obliger de se taire. Cette marginalité n'est pourtant qu'une solution provisoire et fragile, comme Daeninckx le laisse entendre en suivant l'évolution de Cadin.

À cause de son intransigeance, Cadin sera chassé de la police en 1985. Son choix du privé ne lui permettra pas non plus de trouver un secours dans un monde trop noir pour des êtres droits et vulnérables. Sombrant de plus en plus dans la clochardisation, il se suicide à la fin du *Facteur fatal* en se tirant une balle dans la tête.

Roman noir et politique

Dans la tradition des romans noirs, l'investigation de ce double assassinat dans *Meurtres pour mémoire* nous projette dans un contexte politico-historique trouble qui n'est plus, comme dans les romans à énigme traditionnels, une simple toile de fond servant à donner l'illusion du réel.

Héritier à la fois du roman noir américain du genre de celui de Dashiell Hammett et du néo-polar français réinventé par Jean-Patrick Manchette[9], Daeninckx prête au milieu un double rôle, caractériel et actanciel, le promouvant au statut de personnage. Les lieux que les personnages traversent et les époques auxquelles ils appartiennent concourent à les construire et à conditionner leur comportement, servant ainsi de tremplin pour une véritable critique sociale. L'abandon de la temporalité unique du roman policier classique, orientée de manière unilatérale vers l'élucidation du crime, permet à Daeninckx de faire alterner plusieurs temporalités historiques, révélant ainsi les lacunes de l'Histoire officielle, ses interstices et ses oublis. L'enquête policière se spatialise et se verticalise sous la forme d'une enquête archéologique, une incursion dans l'irrationnel de l'Histoire pour ramener à la surface des strates enfouies et des discours alternatifs, pas forcément commodes ou politiquement corrects. Cette dimension politique caractéristique des policiers noirs explique ainsi la formule scripturale peu conventionnelle de ce roman policier, soumettant l'intrigue policière à une intrigue politique et sociale mise ainsi au-devant de la scène. Dans ce nouveau rééquilibrage de valeurs, l'enquête fictionnelle, déplacée au troisième chapitre du roman, se retrouve donc dominée par une enquête du réel, placée dans le premier chapitre. Celui-ci, lieu narratif stratégique par excellence, est consacré à de courts micro-récits juxtaposés racontant les

---

[9] Thierry Maricourt, *Daeninckx par Daeninckx*, *op. cit.*, loc. 687.

dernières actions des Algériens impliqués dans l'organisation des manifestations, juste avant d'être tués par les forces de l'ordre.

La juxtaposition de ces micro-séquences narratives, l'accumulation des détails temporels (responsable de la création d'une formidable machine narrative productrice de suspense, plus complexe que le simple suspense policier), l'acte nominatif et subjectivisant (par rapport aux policiers français dépersonnalisés, les victimes – les Algériens – sont individualisées, elles ont des noms, des désirs et des rêves d'avenir), la présence inaugurale d'un narrateur omniscient qui nous permet d'accéder à l'intimité de ces victimes (un narrateur qui s'évanouira brusquement au cours du troisième chapitre, avec l'enquête de Cadin racontée à la première personne) sont, de la part de Daeninckx, des gestes que j'appellerais des gestes « politiques ». Ils servent à donner une voix et un corps à de tels oubliés spectraux de l'Histoire et à littéralement forcer le lecteur français d'adopter le point de vue de l'Autre dominé et redouté, c'est-à-dire de l'Algérien. Dans le contexte de l'époque, celui de la guerre d'indépendance de l'Algérie, il s'agit de repenser la place de l'Algérien et de l'accepter comme un acteur plein d'une Histoire où il n'avait jusque-là joué que le rôle d'un objet.

Telle que Daeninckx choisit de la représenter dans son roman, la répression violente des manifestations algériennes devient la marque symbolique d'un État figé dans une mentalité colonialiste. Non seulement Daeninckx évoque la volonté pacifique des manifestants, mais aussi il y insiste de manière un peu manichéenne, son parti-pris pour les victimes étant évident. La dénonciation du crime politique est renforcée par l'exposition de la façon dont les autorités parisiennes entendent manipuler le retentissement médiatique de l'affaire. Or le comportement des autorités est en tout semblable aux gestes faits par un criminel pour couvrir ses traces : on change les chiffres réels des morts et des blessés, on maquille la violence brutale des forces de l'ordre, on communique officiellement que la police aurait agi en état de légitime défense. La déformation médiatique de l'affaire laisse entendre que, dans ce jeu sale de la mafia politique, les médias ont aussi leur rôle.

C'est au même nom de jeux d'intérêts qu'on peut encadrer le meurtre de Roger Thiraud, dans son chemin de retour du collège où il enseigne

l'histoire. Le communiqué de la Préfecture efface son nom, rendant donc son existence non seulement anonyme, mais aussi superflue. Celle-ci passera dans une simple parenthèse administrative : « Vers midi, la Préfecture communiqua son bilan et annonçait 3 morts (dont un européen), 64 blessés et 11 538 arrestations. »[10]. Il est vrai qu'avec le meurtre de Thiraud père, on passe dans un autre registre, celui de la fiction littéraire, mais le rôle paradoxal de la fiction est ici de révéler une vérité historique. Le meurtre de Thiraud fils servira de prétexte pour l'ouverture d'une double, voire triple enquête. Un premier fil narratif correspond à l'enquête menée par l'inspecteur sur les raisons de l'assassinat d'un jeune et banal historien qui, apparemment, n'avait pas d'ennemis. Cette première enquête conduit Cadin (et implicitement le lecteur) sur les traces d'une deuxième enquête, une affaire officiellement « classée » pendant une vingtaine d'années : celle du meurtre du père. Entre les deux victimes et l'enquêteur se créent des proximités inquiétantes. Historiens passionnés et enquêteurs amateurs à leur tour, les premiers deviennent les agents révélateurs d'un troisième crime, élevé à des proportions historiques : la déportation méthodiquement organisée par certaines autorités françaises, de plusieurs dizaines de milliers de Juifs parmi lesquels il y avait aussi des enfants. La présence involontaire de Thiraud père au sein d'un autre massacre historique (celui des Algériens, que l'artifice fictionnel et la composition narrative « en étoile »[11] mettent en relation avec le massacre des Juifs) servira de prétexte pour son extermination par les autorités soucieuses de ne rien laisser transparaître de l'affaire. Cette troisième enquête nous amène enfin à la révélation finale : il

10 Didier Daeninckx, *Meurtres pour mémoire*, *op. cit.*, p. 38.

11 Dans un entretien avec Annie Collovald, Daeninckx affirme avoir imaginé pour son roman une « structure en étoile ». Non seulement l'image de l'étoile lui permet de superposer antisémitisme et racisme colonial, mais aussi cette forme singulière lui donne l'occasion de relier des éléments éloignés les uns des autres par l'espace et par le temps et d'imaginer leur rencontre proprement explosive : « […] j'ai voulu donner une structure en étoile au roman. L'étoile, comme symbole, renvoie aussi bien à l'Algérie qu'aux persécutions antisémites (songeons à Modiano et son livre *Place de l'Étoile*), et offre en quelque sorte les thèmes, l'Algérie, la déportation, qui sont traités en parallèle dans le livre. La structure du bouquin est ainsi très simple ; il démarre en étoile et quand les gens vont converger et arriver au cœur de l'étoile, c'est l'explosion. » Voir Annie Collovald, « Entretien avec Didier Daeninckx : une modernité contre la modernité de pacotilles », in *Mouvements*, n° 3 (15-16), 2001, p. 12.

n'y a presque jamais de crime individuel et tout crime cache souvent une résonnance politique.

On revient ainsi à la question initiale, ouverte par l'épigraphe du roman : l'Histoire se répète-t-elle ou non ? Il semble que oui, à regarder la complexité des parallélismes imaginés par Daeninckx, des parallélismes rendus encore plus accentués par les jeux de filiation qui s'établissent entre eux : deux meurtres arrivés dans des circonstances similaires, ceux d'un père et d'un fils, deux scandales politiques séparés par une vingtaine d'années. Il y a aussi des figures qui se répètent et qui servent à créer des réseaux entre ces éléments éloignés : d'une part, les deux historiens, père et fils, entièrement imaginés par Daeninckx, d'autre part, le chef de la Préfecture de police, André Veillut, un personnage pas entièrement fictionnel car un avatar transparent de Maurice Papon, préfet de police de Paris entre 1958 et 1967 et condamné en 1998 à dix ans de réclusion criminelle pour des crimes contre l'humanité. En oubliant le passé, on se condamne à le répéter, et par l'emploi pronominal du verbe « condamner » au lieu de la forme passive qui aurait été plus naturelle (« on est condamné » …), Daeninckx insiste sur notre responsabilité dans la répétition tragique de l'histoire.

Roman noir et mémoire

Didier Daeninckx commence à écrire à la fin des années 1970 pour sortir de la monotonie à laquelle il est contraint par son travail d'ouvrier imprimeur. Son premier roman, *Mort au premier tour* (1977), centré sur la figure de l'inspecteur Cadin, est d'abord refusé par plusieurs éditeurs. Publié enfin en 1982, il passe plutôt inaperçu, ce qui ne sera plus le cas avec *Meurtres pour mémoire*, son deuxième roman qui l'impose vite sur le marché de la littérature policière[12]. Pourtant, en ce qui concerne les événements politiques mentionnés dans le roman, dans les années quatre-vingts l'heure n'était pas encore aux révélations ni aux excuses. Il faudra attendre encore quelques années pour entendre une tentative timide de reconnaissance officielle de la part du président François Mitterrand, noyée pourtant dans l'amnistie générale de toutes les autorités françaises impliquées dans la guerre d'Algérie.

[12] *Ibid.*, p. 13.

La récupération politique de cet épisode de l'histoire de la police française surviendra d'ailleurs très tard, pas plus tôt que le 17 octobre 2012, quand le président de ce temps de la République, François Hollande, reconnaîtra dans un communiqué officiel ces événements comme un crime d'État.

Dans les années quatre-vingts, quand cet épisode est encore un tabou au niveau politique tandis que les témoignages matériels sont soit archivés soit détruits, les seules prises de position proviennent des écrivains et des cinéastes. Daeninckx affirme d'ailleurs, dans un entretien, que dans ces années c'est à l'artiste que revient le rôle dérangeant d'investiguer dans l'antichambre de l'histoire, là où il n'y a plus d'histoire, mais de la politique :

> Je m'intéresse à ce que j'appellerai l'histoire au vif […]. Quand l'Histoire reste juste dans l'antichambre, ce n'est plus de l'Histoire, c'est du conflit, c'est de la politique. Il y avait une vraie difficulté pour les institutions à interroger quelque chose dont les responsables étaient toujours là et avaient toujours barre sur les gens qui auraient pu se charger, par extraordinaire, de faire un travail sur cette période. Aujourd'hui ce sont des choses qui évoluent, mais au début des années 80, la seule manière d'aborder l'Histoire au vif était le domaine artistique, le théâtre, le roman, la chanson, la peinture. Sur les questions qui sont conflictuelles dans la société, c'est souvent l'artistique qui permet d'ouvrir la voie à une réflexion qui est plus scientifique[13].

Daeninckx manifeste des sympathies politiques de gauche ; son écriture s'en ressent. Il se définit lui-même comme un écrivain contestataire du genre de ceux qui écrivent « en contre », comme il l'affirme dans le titre d'un recueil d'entretiens[14], transformant son écriture dans un moyen pour dénoncer les modalités, souvent obscures et illicites, des politiciens et de la police d'occulter des vérités dérangeantes. Mais comme ce passé occulté continue à hanter le présent à l'état de traces, le roman noir vient précisément dévoiler de telles traces. Contre ceux qui reprochent à ses livres de ne pas être de vrais polars, mais plutôt des livres engagés teintés d'un vernis policier, Daeninckx réplique avoir toujours préféré les auteurs qui, affirme-

13 Didier Daeninckx, « Tombé sur des histoires à faire bouquiner », in *Fenêtres sur cours*, Hebdomadaire du Syndicat National Unitaire des Instituteurs, Paris, 2009, p. 93.

14 Didier Daeninckx, *Écrire en contre. Entretiens avec Christiane Cadet, Robert Deleuse et Philippe Videlier*, Vénissieux, Paroles d'aube, 1997.

t-il, « ont su mettre les pieds dans le plat »[15]. Mains, moins qu'un écrivain engagé, Daeninckx se définit, avec l'humour qui le caractérise, comme un écrivain « dégagé », libre donc de tout parti-pris.

Ses figures littéraires d'élection sont celles auxquelles on pourrait s'attendre de la part d'un auteur de romans policiers : Balzac, Simenon, Conan Doyle, Agatha Christie, Dashiell Hammett… On y retrouve pourtant aussi des noms inattendus comme Jack London, Céline, Ponge ou Prévert[16]. Son écriture prend pourtant ses distances par rapport aux uns comme aux autres. À Hammett, Daeninckx emprunte une certaine manière de radiographier une société urbaine d'une violence inquiétante, sans pourtant sombrer dans le même désenchantement sombre que l'écrivain américain traîne après soi. Et ce qu'il apprécie chez Simenon ou Conan Doyle, c'est moins leur côté populaire que leur dimension politique parfois ignorée : Simenon dénonciateur du colonialisme ou, dans une lecture plus inédite encore, Conan Doyle promoteur d'idées libertaires. De telles représentations jouent évidemment un rôle dans le procès d'auto-figuration de l'auteur, qui se refuse d'ailleurs l'étiquette qu'on lui colle souvent, celle d'auteur de romans noirs, pour endosser plus volontairement celle d'un résistant : « J'écris pour résister, je résiste en écrivant »[17].

Résistance à l'oubli, avant tout : pour Daeninckx, tout roman noir est un « roman de la mémoire »[18]. Un titre comme *Meurtres pour mémoire* expose cet enjeu dans toute sa nudité : l'écriture devient une responsabilité à la fois personnelle et morale lorsque la mémoire peut devenir un problème, voire un danger, et quand, pour l'occulter, on arrive même à justifier l'acte de tuer.

Malgré son caractère militant, l'écriture de Daeninckx ne se réduit pas à sa seule dimension de « manifeste ». L'auscultation du cadavre dans le roman noir tel qu'il le conçoit est aussi une tentative de « comprendre pourquoi on en est arrivé là »[19]. L'écriture sert donc à élucider le réel : soit que ce réel est celui, chaotique et trouble, d'un présent qu'il s'agit de nommer pour y mettre un semblant d'ordre ; soit qu'il appartient à un passé que

---

[15] Thierry Maricourt, *Daeninckx par Daeninckx*, *op. cit.*, loc. 619.
[16] *Ibid.*, loc. 609.
[17] *Ibid.*, loc. 3612.
[18] *Ibid.*, loc. 1334.
[19] *Ibid.*, loc. 1345.

diverses formes d'autorité ont manipulé et qu'il s'agit maintenant de révéler dans sa nudité. Les mécanismes anamnestiques coïncideront partiellement avec le trajet mené par tout roman policier traditionnel, allant de la fin (le meurtre) vers le début (sa préméditation). On se rappelle que Roger Caillois voyait dans le roman policier classique le contraire du roman d'aventures[20]. Dans celui-ci, la temporalité narrative suit celle du héros, allant du début vers la fin, de la jeunesse inexpérimentée à la maturité assagie. Le roman policier procède inversement, au sens où il débute par la fin pour remonter ensuite dans le temps, à travers la révélation progressive de la manière dont le coupable a conçu son projet criminel. Le récit de Daeninckx commence donc de manière classique, par un meurtre ouvrant sur une enquête et obligeant l'enquêteur à la reconstitution des faits : « C'est un roman de la mémoire, avec un fonctionnement à l'envers, où l'on essaie de dégager une vérité à partir de bribes d'informations »[21]. C'est à ce point que le récit parvient à défier les habitudes de lecture du lecteur familiarisé avec ce genre, car l'enquête de Cadin refuse de s'inscrire sur la direction linéaire et prévisible de la révélation finale.

Menant son investigation en direction contraire, vers l'amont, Cadin découvrira ainsi les rapports qui se tissent entre l'assassinat de Bernard Thiraud et celui de son père, tous les deux projetés sur une toile de fond plus vaste de brutalité historique. Un meurtre individuel est donc tout aussi bien un acte politique qu'un crime d'État, non par le fait qu'il cache des motivations politiques comme c'est le cas ici, mais par le fait qu'il entretient un cycle de violence auquel on ne saurait échapper aussi longtemps que les criminels ne sont pas démasqués. C'est à partir de ce point que le roman de Daeninckx quitte le terrain du roman policier classique pour suivre les traces du roman noir réinventé par Manchette. La révélation finale fait découvrir au lecteur l'auteur du crime dans la personne d'André Veillut, à l'origine un simple fonctionnaire d'État, devenu criminel de guerre non pour des raisons pathologiques mais bien pour des motivations purement humaines, de soif de pouvoir. Sous le simple dévoilement d'une psychologie criminelle s'insinue donc toute une remise en cause d'ordre sociologique : d'une

[20] Roger Caillois, *Le roman policier*, Buenos Aires, Éditions des Lettres françaises, 1941, p. 11.
[21] Thierry Maricourt, *Daeninckx par Daeninckx*, *op. cit.*, loc. 1345.

manière assez classique, évoquant la méthode des écrivains naturalistes du XIXe siècle, Veillut est à la fois le produit, l'instrument et l'agent d'un système qui écrase les humains. De là toute une ample métaphore mécanique qui s'applique à ce système et qui se décline partout dans le livre.

Pourtant, le caractère inquiétant de l'univers imaginé par Daeninckx ne lui est pas donné tant par sa contamination avec le réel, que par le miroir trouble qu'il projette au lecteur et dans lequel il peut contempler une possibilité de soi-même. Daeninckx prend soin à éviter de présenter Veillut comme un criminel exceptionnel : sa monstruosité n'est soulignée par aucune difformité physique ni par une pathologie psychiatrique. Il est monstrueux car il est comme nous, et sa cruauté est celle de tout un système vu comme une machinerie à tuer : inhumaine car indifférente. Aussi la fin du récit est-elle ambigüe, car le suicide de Veillut n'apportera pas la délivrance finale comme dans un roman à énigme classique : on le comprend plutôt comme un accident secondaire dans un ample engrenage de la violence qui continuera à fonctionner même sans lui, comme une brève pause nécessaire au système pour qu'il puisse se réordonner autrement, et peut-être aussi comme une occasion pour que celui-ci trouve un bouc émissaire afin d'effacer une fois de plus ses traces.

Le combat que Cadin mène avec ce système personnifiant un Mal à proportions universelles, mêmes mythiques, est donc doublement ambigu. Premièrement, il n'apporte qu'une résolution partielle dans la mesure où Cadin expose le coupable mais ne peut le faire ni ouvertement ni publiquement. On a affaire à une fin plus inquiétante même que le début, car elle place le lecteur dans la position de celui qui connaît le coupable mais ne peut pas s'en délivrer par un acte de punition exemplaire. La purgation cathartique lui est refusée. Deuxièmement, ce combat contre le Mal, Cadin est obligé de le mener à partir d'une position qui le place précisément à l'intérieur du système. Cadin se trouve donc enfermé dans une aporie : en tant que représentant de la Loi, il devrait l'appliquer quand elle est justifiée. Mais il découvre qu'il existe des cas où la loi ne saurait pas être appliquée sans conséquences ou que ceux qui la défendent publiquement sont aussi ceux qui protègent tacitement les criminels. Cette aporie lui est donnée par son profil même : loin d'être la « machine à penser »

rationnelle et infaillible du détective classique du genre de Sherlock Holmes, Cadin est avant tout un homme avec un fort sens de la justice mais aussi avec des fautes et des instincts qu'il ne sait parfois pas contrôler – il suffit de se rapporter, dans ce sens, à l'auto-ironie avec laquelle il décrit ses réactions physiques pendant la leçon d'histoire sociale prodiguée par Claudine, l'ex-fiancée de Bernard. Il apprend donc vite que dans la loi telle qu'elle est envisagée et appliquée par le système il y a des nuancements, des écarts et même des déviations, et que cette loi peut entrer en contradiction avec la loi morale qu'il possède en lui-même.

Cette aporie l'obligera donc de garder sa position marginale à l'intérieur du système ; d'ailleurs, c'est elle qui le conduira à ce geste final qui mettra fin au cycle des cinq romans l'ayant comme protagoniste. Le Mal est trop vaste, trop tentaculaire et trop insidieux pour qu'on puisse espérer le combattre. Revêtant des masques divers et accidentels (Veillut, dans notre cas), il se soustrait à chaque tentative de le démasquer et se spectralise de manière presque métaphysique. Il se peut bien qu'on ne se baigne pas deux fois dans le même fleuve, mais son cours reste le même.

Conclusion

Sous la plume de Daeninckx, le meurtre apparemment banal d'un jeune professeur d'histoire parvient à se greffer sur une enquête de proportions exposant les taches aveugles de l'histoire de la France du XXe siècle, à commencer par le rôle joué par les autorités françaises dans la déportation des Juifs pendant l'Occupation jusqu'à la brutalité avec laquelle les mêmes autorités abordent la question algérienne pendant en octobre 1961. Focalisé sur la figure de l'inspecteur Cadin, « loup solitaire » dont le portrait emprunte partiellement ses traits aux détectives « hard-boiled » des romans noirs américains, le roman de Daeninckx finit, de manière insolite pour un roman policier classique, par une révélation du coupable qui ne sert pas à produire l'effet cathartique traditionnellement associé avec ce type de roman. *Meurtres pour mémoire* est un roman policier dans la même mesure (et même dans une moindre mesure) qu'il est un roman politique. À la fin, il adresse au lecteur aussi une moralité : tant qu'on reste des participants

amnésiques à l'Histoire, celle-ci risque bien de se répéter car les acteurs restent les mêmes.

Bibliographie

Texte de référence

DAENINCKX, Didier, *Meurtres pour mémoire*, Paris, Gallimard, coll. « Série Noire », 1983.

Bibliographie critique

BENTOLILA, Éric, *Le roman policier français de 1970 et 2000 : une analyse littéraire*, Thèse de doctorat dirigée par Lise Dumasy et soutenue le 9 juin 2016, Université Grenoble Alpes, 2016.
CADIOT, Pierre, VISETTI, Yves-Marie, « Proverbes, sens commun et communauté de langage », in *Langages*, n° 2 (170), 2008, pp. 79-91.
CAILLOIS, Roger, *Le roman policier*, Buenos Aires, Éditions des Lettres françaises, 1941.
COLLOVALD, Annie, « Entretien avec Didier Daeninckx : une modernité contre la modernité de pacotilles », in *Mouvements*, n° 3 (15-16), 2001, pp. 9-15.
DAENINCKX, Didier, « Tombé sur des histoires à faire bouquiner », in *Fenêtres sur cours*, Hebdomadaire du Syndicat National Unitaire des Instituteurs, Paris, 2009, pp. 91-98.
DAENINCKX, Didier, *Écrire en contre. Entretiens avec Christiane Cadet, Robert Deleuse et Philippe Videlier*, Vénissieux, Paroles d'aube, 1997.
ÉVRARD, Franck, *Lire le roman policier*, Paris, Dunod, 1996.
FONDANÈCHE, Daniel, *Paralittératures*, Paris, Vuibert, 2005.
JEANNENEY, Jean-Noël, *Le Récit national. Une querelle française*, Paris, Fayard, coll. « Concordance des temps », 2017.
LITS, Marc, *Pour lire le roman policier*, Bruxelles-Paris, De Boeck-Duculot, 1989.
MARICOURT, Thierry, *Daeninckx par Daeninckx*, Paris, Le Cherche Midi, coll. « Autoportraits imprévus », 2011, format Kindle.
MIARD-DELACROIX, Hélène, *Le défi européen : de 1963 à nos jours*, vol. 11, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Histoire franco-allemande », 2011.
ROUSSO, Henri, *Le Syndrome de Vichy : de 1944 à nos jours*, Paris, Seuil, coll. « Points Histoire », 1987.

Aragon, *Blanche ou l'oubli* : nostalgies

Simona JIȘA
Université Babeș-Bolyai de Cluj-Napoca

Abstract. This article offers a reinterpretation of the notion of "nostalgia" and proposes to analyze Aragon's novel *Blanche ou l'oubli* based on an approach that envisages the literary phenomenon of "turning back", by taking into account three axes: literary, linguistic and aesthetic nostalgia. The mechanisms of memory (erasure, forgetting, remembering) are activated by the act of writing, but the text attests to the impossibility of reviving a lost love. Therefore, the process of reading is the only instrument that can facilitate the return to a fragmented past.

Keywords: nostalgia, memory, Aragon, time.

En 1967, Aragon, le célèbre représentant du surréalisme français, publie *Blanche ou l'oubli*[1], une fiction qui tente de faire sortir de l'oubli les raisons pour lesquelles le personnage principal, Geoffroy Gaiffier, s'est séparé de sa femme, Blanche, une trentaine d'année plus tôt. La critique a vu dans ces personnages à clé l'histoire d'amour entre Aragon et Elsa Triolet. Le roman serait né de ce désir de faire revivre l'amour perdu, ne serait-ce que sous la forme de l'écriture.

Vladimir Jankélévitch soutenait que « [l]a nostalgie est une réaction contre l'irréversible. »[2] C'est donc une forme de régression attestant du décalage actuel de la qualité d'un sentiment, dans notre cas, un clivage entre

---

1 Aragon, *Blanche ou l'oubli*, Paris, Gallimard, 1967.

2 Vladimir Jankélévitch, « La nostalgie », in *L'irréversible et la nostalgie*, Paris, Flammarion, coll. « Nouvelle bibliothèque scientifique », 1974, p. 299.

deux situations dont la première est irrécupérable (un amour perdu) et la seconde mise en doute (la capacité de l'écriture de faire revivre cet amour). L'étymologie du terme « nostalgie » met en évidence justement cet aspect – *nostos* signifie « retour » en grec, tandis que le suffixe *-algie*, signifie « douleur » ou « mal » –, donc, littéralement, c'est le « mal du retour ». Nous nous pencherons, à notre tour, sur ce texte, à la recherche des formes nouvelles qu'embrasse ce sentiment au XXe siècle, dans la vision d'Aragon.

Nostalgies « littéraires »

L'année de la parution du roman – 1967 – nous indique que le surréalisme n'était depuis longtemps le courant à la mode, que c'était le tour du Nouveau Roman de faire ses recherches formelles à travers la fiction romanesque. Ainsi ce roman joue à faire oublier les préceptes de la littérature traditionnelle. L'auteur s'attaque au temps, mélangeant les axes du passé et du présent et demandant au lecteur de réaliser lui-même la reconstruction de la chronologie événementielle. Le genre littéraire aurait pu être un roman autobiographique (car Louis Aragon n'est pas nominalement Geoffroy Gaiffier), une biographie (celle de Blanche Gaiffier) ou des mémoires (rendant compte des événements historiques et culturels de quelques bonnes décennies du XXe siècle), mais la mémoire ne suffit plus à combler les vides. Une mise en abyme – une autre technique chérie par le Nouveau Roman – est utilisée, le narrateur essayant de comprendre son histoire d'amour, en évoquant les romans de Flaubert, surtout *L'Éducation sentimentale* et *Salammbô*, *Hyperion* de Hölderlin et celui d'Elsa Triolet, *Luna-Park*, rafraîchissant la mémoire du lecteur et en proposant des parallèles événementiels avec sa vie plus ou moins fictive. L'auteur trahit ainsi sa nostalgie pour quelques textes qui ont une survaleur pour lui, car ses personnages se calquent et se décalquent sur d'autres qu'il a rencontrés, dans une lecture-interprétation seconde. L'auteur doit faire appel aussi au fictionnel, propre au romanesque, transformant le roman en méta-roman, tout en dénonçant ses interventions, peut-être pour lui donner un plus de consistance et lui fournir une strate supplémentaire.

Ainsi Aragon a l'impression que le personnage féminin peine à prendre contour et il crée une autre femme, Marie-Noire, avec la fonction de

l'aider dans l'exploration du conscient et de l'inconscient, dans cette traversée infernale des souvenirs perdus dans les eaux d'un Styx dont l'écriture essaie de contrecarrer les effets diluants. Marie-Noire est Virgile guidant Dante aux enfers, le faisant passer par différentes expériences humaines et connaître beaucoup de personnes, parmi lesquelles cette nouvelle « Béatrice » qui sera Blanche, et qui le fera vivre dans un Éden temporaire. Mais la dialectique enfer-paradis érode ses contours jusqu'à ne plus savoir laquelle des deux femmes le conduit en enfer.

Et comme la temporalité humaine n'existe pas sans une réflexion sur la mémoire et sur ce que l'effacement et l'oubli impliquent, la chromatique même est conviée à dédoubler le féminin en « Noire » et « Blanche ». Le noir serait celui de l'écriture qui veut tracer et retracer le parcours amoureux et intellectuel d'une femme exceptionnelle (Blanche). L'idée principale atteste néanmoins l'échec de la mémoire, l'impossibilité de récupérer les souvenirs : Marie-Noire ne deviendra pas une « madeleine » afin de gérer la réapparition du temps perdu. Elle incarne donc un pallier de l'antithèse avec Blanche, recueillant toute la mélancolie que l'amour perdu génère dans l'âme du narrateur. Blanche et Marie-Noire reprennent la dualité lumière-ombre se constituant dans un monolithe féminin construit selon l'oxymore « Soleil Noir ». Créées à cause de la faillite de l'amour, se basant sur l'impossibilité de faire ressusciter la passion, les deux mises ensemble suggèrent une nouvelle forme de nostalgie littéraire : ce que l'auteur réussit à faire finalement de Blanche c'est de lui conférer une existence au moins « langagière » sur la page « blanche » qui l'angoisse, comme autrefois Mallarmé.

Comme le livre peut être vu comme une quête de la femme et de l'amour perdu, nous évoquons une autre nostalgie littéraire, de facture mythique. Nouvelle figure orphique, Geoffroy Gaiffier traverse l'enfer de sa mémoire afin d'en extraire la femme perdue, cherchant les causes qui ont conduit à cette perte dans un effort de réparation qui mise sur le langage pour faire ressusciter son Eurydice. Mais, à la fin de ce parcours à rebours, la douleur (*algos*) ne s'apaise pas, elle redouble d'intensité. Les raisons de cette faillite amoureuse semblent oubliées, car l'écrivain se focalise sur les mille détails qui ont entouré leur histoire, brisés maintenant en mille morceaux. Cette ultime tentative de comprendre et implicitement de

redonner vie, atteste que le livre-miroir dans lequel il plonge ne lui renvoie qu'un regard nostalgique, morcelé, confus et amnésique, équivalant à la mort que cet échec lui confirme. À la fin du livre, Eurydice est perdue pour la deuxième fois, son enquête sentimentale et livresque n'a pas pu la ramener à la vie.

Nostalgies « linguistiques »

Aragon choisit pour son personnage principal, Geoffroy Gaiffier des compétences de linguiste, spécialiste des langues orientales, insulaires et rares – un métier peu fréquent dans la panoplie des personnages de la littérature universelle. Le côté linguiste nous suggère que le roman tentera d'élucider les problèmes du personnage masculin, aussi à travers une réflexion sur les langues, sur leur fonctionnement et le hasard des dénominations des choses. Les divagations sur les langues font jaillir la question de l'origine oubliée des langues, sur le rapport oublié entre la forme et le contenu, le signifié et le signifiant et sur la rareté des langues qui intéressent Gaiffier, des langues très peu connues parfois ou oubliées. Lacan considérait que l'inconscient humain est structuré comme un langage[3], ce qui fait de toutes les réflexions linguistiques présentes dans le roman, une autre manière de faire revenir de l'inconscient ces mobiles qui ont conduit à la disparition de l'amour et de la femme aimée. Son enquête vise, cette fois, la capacité de la parole de faire exister un être humain.

Il nous semble intéressant de faire une analyse lexicale statistique en relevant la fréquence de certains termes-clé dans ce roman. Nous nous baserons sur les conclusions de cette deuxième typologie nostalgique afin de reconstituer, dans la dernière partie de notre article, une esthétique de la mémoire selon Aragon.

Le roman d'Aragon s'inscrit, dès le titre (*Blanche ou l'oubli*), dans la catégorie thématique qui envisage la problématique de la mémoire. Pour rendre compte de la manière dans laquelle l'auteur perçoit les rapports entre

---

3 Phrase présente dans son texte « La science et la vérité », où Jacques Lacan évoque sa conférence du 7 novembre 1955 sur « La chose freudienne », in *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 866.

la mémoire et ses dérivés – l'oubli, le temps, le souvenir, l'effacement – voilà le tableau résulté de cette comptabilité linguistique :

Position	**Unité lexicale/grammaticale**	**Nombre d'occurrences**
1	Blanche / blanche / blanc	756
2	Noire / noire / noir	569
3	oubli/oublier	390
4	temps	342
5	le souvenir /se souvenir	112
6	mémoire	58
7	effacer/effacement	25

Ainsi dans ce roman, qui compte 515 pages, le mot « mémoire » a 58 présences textuelles, ce qui est peu par rapport au mot « oubli » (dans sa variante nominale, adjectivale ou verbale) qui en a 390. On peut parler d'oubli en termes d'obsession, plus que de redondance. Le titre, *Blanche ou l'oubli*, a donc une valeur claire de synthèse du contenu. Il y a des pages où le terme apparaît plusieurs fois, comme à la page 18 où il apparaît 11 fois (par effet stylistique – mais non seulement)[4].

Le talent d'Aragon a fait que cette répétition ne soit pas du tout dérangeante. Cette première tentative de comptabiliser ce terme nous permet

[4] « Mon Aménaïde à moi différait de Rachel, dont j'imagine qu'elle avait les yeux (ces yeux dont on ne m'a rien dit et qui étaient violets au métro Ternes), mon Aménaïde différait de Rachel par cette aisance bien en chair, un air de s'évanouir à vous regarder, n'importe qui s'y serait flatteusement trompé. Elle s'appelait... nom de Dieu, j'ai *oublié* comment ! Mais là, *oublié* ! *oublié* ! *Oublié* comme le trottoir, *oublié* comme de la mie de pain, *oublié* comme un rond de serviette, *oublié* bleu, *oublié* noir... enfin *oublié* tout ce qu'il y a *d'oublié*, comme ma clef ! Faut-il ! J'aurais pu demander à un autre, mais plusieurs ont mal tourné, il y a eu des morts en quarante ans tassés, c'est comme ça la mémoire. Mais non, mais non, ce n'était pas la mère de Marie-Noire ! Ni sa grand-mère. Laissez-moi la paix avec Marie-Noire, si le monde était ainsi fait que rebrousser chemin de combien, quarante-trois ans et le petit doigt, ce soit pour retomber sur la parenté directe de cette enfant, ça ne serait plus la vie, mais Alexandre Dumas père, ainsi. Enfin, ça se passait comme sur les scènes du boulevard. Elle avait un boa de plumes bleues et noires, de longs gants de suède gris, la robe presque au genou, des petits souliers extraordinairement décolletés pour l'époque, un jabot plissé de lingerie, enfin un de ces genres. Et un ventre ! un adorable petit ventre, tout plat, tout rond. Quand elle enlevait tout ça, bien sûr. Parce que nous avions *oublié* notre Racine et que nous ne songions guère à *Phèdre.* », Aragon, *Blanche ou l'oubli*, *op. cit.*, p. 18, nous soulignons).

néanmoins d'avancer une première hypothèse : l'oubli, dans ses formes itératives étonnantes comme « apparition » visuelle textuelle, syntagmatique, sert justement à contrecarrer l'effet que son contenu dénomme : la « disparition », et dans le cas d'Aragon, de la femme aimée.

Le même jeu des statistiques nous permet d'identifier 756 présences de la forme « Blanche » (nom propre ou adjectif). La hantise chromatique ne fait qu'insister sur le désir inconscient du narrateur de faire exister Blanche dans toutes les formes textuelles possibles, étant donné qu'elle avait disparu de sa vie. Mais « avoir un blanc » illustre aussi l'effacement de la mémoire d'une chose importante, qui peine à être dite à haute voix. Ainsi « la blancheur » comme généralisation (de Blanche, du blanc) devient pour le roman entier une métaphore filée, structurelle, c'est-à-dire une forme qui analyse le thème central, présent dès le titre. Elle organise le texte comme un combat contre les blancs de la mémoire humaine, essayant de retracer le contexte des années que le narrateur a passé en compagnie de cette femme.

La présence répétitive du blanc induit l'idée de voir la situation du « noir », en contrepoids au personnage de Blanche, grâce à l'autre personnage féminin, « Marie-Noire ». En variante nominale ou adjectivale, on constate 569 occurrences, une légère différence en moins par rapport à la situation du « blanc ». Il résulte donc un combat, plus ou moins conscient entre les deux femmes. Mais Marie-Noire ne réussit pas à faire couple avec le narrateur Geoffroy, ce qui la fait passer, elle aussi, du côté des pertes, de l'impossibilité de l'amour, et surtout de ce désamour qui perdure dans l'âme du personnage masculin.

Le verbe « effacer » et le substantif « effacement » ont 25 occurrences dans le roman, s'ajoutant eux aussi au sentiment de l'impossibilité d'arrêter le passage du temps, la destruction des souvenirs et l'échec de l'amour. L'activité de « se souvenir » (verbe et substantif) enregistre 112 occurrences, reflétant également son importance pour le narrateur[5].

---

[5] Pour comparer, dans un roman tel *Les souvenirs* de David Foenkinos (deux fois moins gros), le nombre des occurrences pour les termes-clé mentionnés sont : oubli = 39, souvenir = 163, blanc = 22, noir = 9, effacer = 1, mémoire = 21, temps = 136. Chez Proust, dans le premier tome de sa *Recherche* (*Du côté de chez Swann*, presque le même nombre de pages) : oubli = 31, souvenir = 40, blanc = 32, noir = 24, effacer = 7, mémoire = 24, temps = 189.

Ces chiffres nous semblent très grands et certainement ils impactent sur l'écriture d'Aragon. Ils doivent être pris en considération comme éléments formels qui tissent un réseau entre les mailles duquel la vision sur le processus de la mémoire est détaillée. Ainsi, pour s'opposer à l'oubli, l'auteur réalise un traité fragmentaire sur l'esthétique de l'oubli, dont nous allons montrer ensuite les aspects les plus importants.

Nostalgies « esthétiques »

Nostos, le retour en arrière est issu de la relation conflictuelle de l'être humain avec le temps. Il est, néanmoins, le moteur de l'écriture qui tente de faire perdurer un présent qui s'échappe en permanence. Aragon se perçoit comme un jouet de ce temps chargé de souvenirs et menaçant de disparaître :

> Je cours après le temps. Non comme celui-là qui croit retrouver dans son sillage la jeunesse. Le temps l'a laissée au vestiaire, et il est parti, lui, courir devant. Je cours après le temps couleur d'oubli. Je cours après l'oubli, je me désespère du poids des souvenirs et, ceux qu'on perd ainsi courant, d'autres aussitôt les remplacent, qui vous font les pieds lourds, on s'arrête à s'en dépêtrer, et déjà le temps est loin devant vous, qui s'amuse à je ne sais quoi que je ne comprends plus, le temps en sait tellement que j'ai honte à ne pouvoir le suivre, il parle déjà le langage d'après moi, j'existe pourtant, j'existe encore, attends-moi, ne fais pas l'imbécile[6].

Ce temps-Eurydice devient irrécupérable. La mémoire humaine montre ses faiblesses en brisant d'abord la chronologie : « Les années me fuient dans tous les sens. Celle que j'attrape est-elle d'avant ou d'après toi ? »[7] Ensuite elle s'attaque au contenu du vécu, l'induisant de l'irréalité de l'activité onirique :

> Quand je me retourne en arrière, c'est moins de mes souvenirs que je m'émeus, ces jours-ci, je veux dire à cet âge de brume où me voici, moins de mes souvenirs que de ce qui m'en échappe. La vie, pour l'œil intérieur qui cherche à la reconstituer, ressemble beaucoup à ces rêves

[6] Aragon, *Blanche ou l'oubli*, *op. cit.*, pp. 347-348.

[7] *Ibid.*, p. 348.

dont on se croyait mémoire, et puis qu'il est impossible de préciser. Une image en flotte encore, au-delà de laquelle on voudrait aller, ou en deçà, sans y vraiment parvenir[8].

L'ennemi de la mémoire est l'oubli. L'auteur essaie de le définir, mais il s'enfonce dans des interrogations plus ou moins rhétoriques, qui ne trouvent pas de réponses, ou émet seulement des hypothèses : « Est-ce bien cela, oublier ? Un cache-cache avec soi-même. »[9] Il se demande si l'être humain est coupable pour cet oubli : « L'oubli. D'où me vient-il, l'oubli, d'autrui ou de moi-même, d'où me vient-il, ou ne suis-je pas la source de l'oubli ? Rien ne m'est plus ce qu'il fut pour moi. »[10]

Il ne peut pas élucider ce mystère autour de l'oubli qu'il perçoit comme une mort anticipée qui l'angoisse : « Je voudrais décrire l'oubli, n'importe comment, mais l'oubli. Il n'y a rien dans ce monde autant dont j'aie la peur, que de l'oubli »[11].

La femme est le moyen qui le fait découvrir les failles de la mémoire humaine :

J'avais voulu rester sans vous, seul, en face de Blanche, en face de l'oubli de Blanche. De Blanche qui s'efface en moi douloureusement depuis des années. Seul devant cette mémoire creuse. Devant l'impuissance d'arracher Blanche à l'oubli, et le sentiment atroce de n'être moi-même que ce que Blanche a définitivement oublié. L'impuissance à me figurer Blanche. À comprendre en elle ce mécanisme de la pensée par quoi, peut-être, j'aurais survécu pour elle, au moins pour elle, et tout jadis en serait devenu clair comme un matin[12].

Il est à préciser que la rencontre avec Blanche et la séparation ne sont pas racontées, elles relèvent du domaine de l'effacement total, de l'interdit, comme soutient Jean-François Bonfils[13]. La question qu'on se pose parfois en

---

[8] *Ibid.*, p. 32.
[9] *Ibid.*
[10] *Ibid.*, pp. 113-114.
[11] *Ibid.*, p. 348.
[12] *Ibid.*, pp. 302-303.
[13] Jean-François Bonfils, « Écriture du temps, incitation au roman dans *Blanche ou l'oubli* », in *Recherches croisées*, « Aragon/Elsa Triolet », n° 7, Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2001, p. 44.

lisant est hamletienne : l'auteur / narrateur veut ou ne veut pas se rappeler ? L'oubli est-il refoulé, naturel ou feint ? Y est-il question d'un cryptotexte qui, sans le vouloir, cache les données importantes de la relation amoureuse ? Autant de questions sans réponse.

Le mouvement de la réflexion aragonienne sur le temps dépasse Proust, Malraux, Sartre ou Butor : écrire un livre pour refaire le trajet d'une vie ne suffit plus, le temps est perdu à tout jamais. Une hypothèse serait d'accuser la modernité qui a fait remplacer l'exercice de la mémoire par la machine, prémonition étonnante pour notre XXIe siècle :

> Cette humanité ne se défend plus contre l'oubli puisque, ce qu'elle aurait pu oublier, elle en a simplement fait dépôt. Nous ne sommes plus ces trouvères qui portaient en eux tous les chants passés, à quoi bon, depuis que l'on inventa les bibliothèques ? Et cela n'est rien : l'écriture, l'imprimerie n'étaient encore qu'inventions enfantines auprès des mémoires modernes, des machines qui mettent la pensée sur un fil ou le chant, ou les calculs. On n'a plus besoin de se souvenir du moment que les machines le font pour nous[14].

Ainsi, dans la vision d'Aragon, « [l]es livres sont de drôles de mémoires. »[15] Le peu de détails préservés sont des tremplins pour l'imaginaire. Si la littérature ne peut plus refaire l'axe temporel tel qu'il a été vécu, cette opération de réparation est réalisée par l'imagination :

> Il y eut un temps où je n'imaginais pas Blanche, je la voyais, je la touchais, je respirais Blanche. Elle était le temps de ma vie. Et puis le temps s'est arrêté... alors, maintenant, je l'imagine, je passe ma semblance de vie à l'imaginer. On croit avoir un passé, un avenir. C'est cela, le temps. Le passé, je le crois mémoire, l'avenir est dans une certaine mesure ce que je le fais. Tout cela s'exprime dans le langage, le langage est à l'image de cette image que j'ai de moi comme d'un être en marche, ces nuances du temps, ma grammaire, et la complexité d'être et de se souvenir, d'être et de devenir[16].

---

14 *Ibid.*, p. 115.
15 *Ibid.*, p. 23.
16 *Ibid.*, p. 115.

Conclusion

La nostalgie peut être placée à l'origine de l'écriture. Entre autobiographie, biographie et autofiction, il s'agit toujours de replonger dans le passé afin de reconstituer la vie, de satisfaire le besoin d'arracher à l'oubli des morceaux de soi-même et des autres témoins de notre existence. La nostalgie est un vecteur de l'écriture qui l'oriente vers le passé, mais la constatation de l'échec de la démarche récupératrice oblige l'écrivain de compenser le vide par l'imagination. Devant un passé qui s'obscurcit et fait défaut, l'éclairage ne peut venir que de l'imagination.

Blanche ou l'oubli pratique une écriture de l'absence, de la perte dans le labyrinthe des souvenirs. Construire des images en négatif, comme le personnage de Marie-Noire, ne suffit pas pour que l'alchimie temporelle refasse l'espace mémoriel abîmé.

Même si le produit final désiré n'est pas obtenu tel quel, car ni l'amour ni la femme ne sont récupérés, la quête entreprise par Aragon n'est pas soumise à la disparition totale : toute relecture du livre constitue une sortie de l'oubli : de l'auteur, de son écriture, de son amour. L'auteur n'est pas un proustien capable de consigner une multitude de souvenirs pourvu qu'il en trouve la méthode ; il est un mallarméen, qui s'acharne sur son échec d'atteindre l'Idéal (ici la femme aimée) afin de lui offrir une existence au moins langagière. Nouveau Roman – Nouvelle Mémoire – Nouvelle Nostalgie.

Bibliographie

ARAGON, *Blanche ou l'oubli*, Paris, Gallimard, 1967.

BONFILS, Jean-François, « Écriture du temps, incitation au roman dans *Blanche ou l'oubli* », in *Recherches croisées*, « Aragon/Elsa Triolet », n° 7, Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2001.

JANKELEVITCH, Vladimir, « La nostalgie », in *L'irréversible et la nostalgie*, Paris, Flammarion, coll. « Nouvelle bibliothèque scientifique », 1974.

LACAN, Jacques, *Écrits*, Paris, Seuil, 1966.

Ellipse et modernité poétique

Ildikó SZILÁGYI
Université de Debrecen

Abstract. In the present study we propose to describe some aspects of the relations between ellipsis and poetic modernity in the late 19th and the early 20th century French poetry. Specific formal features of modern poetry, such as density, discontinuity and fragmentation are examined by taking into consideration the new poetic forms (prose poem, free verse). Our examples came from volumes of poetry by Rimbaud (*Illuminations*), Apollinaire (*Alcools*) and Éluard (*La Vie immédiate*).

Keywords: French poetry, XIX-XX centuries, prose poem, free verse, ellipsis.

Introduction

L'ellipse suscite un intérêt constant dans plusieurs branches des sciences du langage : diachronie, typologie des langues et linguistique contrastive, analyse du discours et sémiotique, modèles génératifs, usage oral, linguistique textuelle[1]. De caractère pluridisciplinaire, son interprétation diffère suivant le cadre théorique adopté. Notre travail portera sur l'approche linguistique de l'ellipse dans le discours littéraire. En effet, l'ellipse rhétorico-linguistique se transpose sans difficulté dans le champ de la littérature. Ainsi, les textes poétiques fournissent un espace d'observation tout particulier pour l'étude de son fonctionnement. Rappelons que les liens entre la poésie et la linguistique ont déjà une longue histoire remontant à

[1] Ces différents domaines d'application correspondent en gros aux chapitres de l'ouvrage de Michèle Bigot et Jean-Christophe Pitavy (dir.), *Ellipse et effacement. Du schème de phrase aux règles discursives*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2008.

Saussure et aux formalistes russes. Les travaux sur la poésie de plusieurs grands linguistes comme Benveniste, Jacobson, Ruwet, Meschonnic ou Coșerieu (parmi beaucoup d'autres) témoignent également de l'importance de l'interaction de ces deux domaines.

Dans ce qui suit, on se propose de mettre en relation la notion d'ellipse avec celle de modernité poétique. Dès la deuxième moitié du XIXe siècle les modes d'être et les objectifs de la littérature se trouvent bouleversés et révisés. L'apparition du poème en prose et du vers libre dans la littérature française coïncide avec ce tournant de la modernité esthétique. Nos réflexions sur les rapports entre l'ellipse et ces nouveaux genres poétiques seront ainsi orientées principalement par des préoccupations formelles et génériques. Nous illustrerons en ce qui suit le rôle des constructions elliptiques dans la poésie française moderne par des exemples tirés des œuvres de Rimbaud (*Illuminations*), d'Apollinaire (*Alcools*) et d'Éluard (*La Vie immédiate*).

Densité et discontinuité dans la poésie moderne

La valorisation de la densité et de la discontinuité commence à s'exercer pleinement dans la poésie symboliste ; elle fascine aussi les surréalistes et se retrouve chez plusieurs poètes contemporains (André du Bouchet, Jacques Dupin, Lorand Gaspar). L'écriture fragmentaire, considérée par la critique littéraire[2] comme un signe d'appartenance à la modernité, a la même fonction que la métrique défaite. Il s'agit de contester tout ce qui est figé. Voulant s'émanciper des structures d'un langage logique et discursif, les poètes – dès le dernier tiers du XIXe siècle – cherchent de nouvelles voies dans l'utilisation de la syntaxe. Il s'agit de faire valoir, contre la discursivité continue, un autre type de langage, fondé sur des reprises et des ruptures.

La difficulté d'analyser le rôle de l'ellipse dans la poésie moderne repose sur le caractère singulier de cette dernière, dans la mesure où elle valorise ce que d'autres types de discours tentent de maîtriser. Certaines

[2] Voir sur ce sujet Isabelle Chol (dir.), *Poétiques de la discontinuité de 1870 à nos jours*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004.

distinctions linguistiques (comme celle entre « ellipses anaphoriques » et « ellipses déictiques ») perdent même de leur pertinence dans le cas des textes poétiques[3]. Quant à l'opposition entre ellipses recouvrables (récupérables) et ellipses non recouvrables (irrécupérables), il convient de se défaire de « cette obsession de la complétude »[4] incitant à restituer, à tout prix, les éléments manquants des textes. La poéticité des poèmes se situe même pour Samuel R. Levin au niveau des effacements non récupérables. Selon lui, l'impression de densité en poésie est liée au fait qu'« un contenu est perdu ou manquant »[5]. Il n'empêche que les ellipses les plus facilement, spontanément recouvrables peuvent également provoquer un sentiment de manque. Elles peuvent structurer le rythme du texte en mettant en valeur un effet de parallélisme. Le lien fonctionnel entre ellipse et rythme n'est pas propre à la poésie, il caractérise la musique, tout comme la danse ou l'architecture.

Parmi les textes littéraires c'est la poésie qui demande la participation la plus active de la part du lecteur. L'impression d'incomplétude, suscitée par le recours fréquent dans la poésie moderne à l'ellipse, l'oblige à parcourir le texte dans tous les sens afin d'en reconstituer la logique implicite. L'ellipse est donc à définir « dans le cadre de la cohésion d texte »[6].

L'ellipse et le poème en prose (l'exemple de Rimbaud)

Dans le dernier tiers du XIXe siècle le poème en prose est déjà considéré comme un genre très à la mode. Pour en déterminer les traits distinctifs, Suzanne Bernard (dont la thèse déjà ancienne reste un ouvrage de référence), relève trois critères, à savoir « l'unité », « la gratuité » et « la brièveté »[7]. L'idée d'une totalité fortement structurée et l'exigence de la clôture vont à

---

3 Jean-Michel Adam, *Langue et littérature : analyses pragmatiques et textuelles*, Paris, Hachette, 1991, p. 178.

4 *Ibid.*, p. 179.

5 L'étude de Samuel R. Levin, « L'analyse de la densité en poésie », est reproduite intégralement par Daniel Delas, « La grammaire générative rencontre la figure. Lectures », in *Langages*, vol. 12, n° 51, 1978, pp. 65-104, p. 104.

6 Michèle Bigot et Jean-Christophe Pitavy (dir.), *Ellipse et effacement…*, *op. cit.*, p. 21.

7 Suzanne Bernard, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Nizet, 1994, [1959], p. 14.

l'encontre de l'écriture fragmentaire et discontinue, caractéristique essentielle de la modernité poétique. Déjà les *Illuminations* de Rimbaud, poèmes en prose « anarchiques » selon Bernard[8], produisent plutôt la sensation d'une ouverture et s'apparentent par là à des fragments[9].

Contrairement à la prose d'une rhétorique plutôt classique des *Petits poèmes en prose* de Baudelaire, les *Illuminations* réalisent la brièveté par « l'ellipse et du bond »[10]. En effet, c'est au niveau syntaxique que Rimbaud[11] y innove le plus par rapport à la tradition naissante du genre du poème en prose et par rapport à sa propre poésie versifiée. Ce n'est pas par hasard que Verlaine qualifie Rimbaud de « prodigieux linguiste »[12].

Les expérimentations de Rimbaud sur le langage poétique ont fait l'objet de plusieurs ouvrages. Michel Murat en étudie « quelques points saillants : les transferts de catégorie, surtout les nominalisations ; les constructions participiales […] », mais aussi « les interventions sur l'ordre des mots » et les parallélismes[13].

La « dynamique de la phrase averbale », son rôle énonciatif et textuel, est étudiée dans les *Illuminations* récemment par Michèle Monte[14]. Dans dix-sept poèmes sur quarante-quatre « les phrases nominales sont nombreuses (au moins le tiers du texte), voire prépondérantes »[15]. Selon Monte, « elles peuvent être considérées comme un fait de style majeur des *Illuminations* […] en tant qu'élément contribuant fortement à la configuration générique du poème en prose opérée par ce recueil »[16]. Elle rejoint par là l'opinion d'André Guyaux, selon laquelle « la phrase nominale » – la forme privilégiée de la

---

8 *Ibid.*, pp. 444-465.

9 Voir sur ce sujet André Guyaux, *Poétique du fragment. Essai sur les* Illuminations *de Rimbaud*, Neuchâtel, À la Baconnière, coll. « Langages », 1985.

10 Rimbaud est appelé « poète de l'ellipse et du bond » par Saint-John Perse, cité par Michel Murat, *L'art de Rimbaud*, Paris, José Corti, 2002, p. 241.

11 Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, pp. 119-155.

12 Paul Verlaine, *Œuvres en prose complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 801.

13 Michel Murat, *L'art de Rimbaud*, *op. cit.*, p. 383.

14 Michèle Monte, « Dynamique de la phrase averbale dans *Illuminations* de Rimbaud », in Laure Himy-Piery, Jean-François Castille, Laurence Bougault (dir.), *Le style, découpeur de réel. Faits de langue, effets de style*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014, pp. 227-250.

15 *Ibid.*, p. 227.

16 *Ibid.*, p. 249.

« fragmentation intérieure » – est « l'une des tensions principales du discours poétique rimbaldien »[17].

Parmi les différents types d'ellipse des *Illuminations*, c'est l'énumération qui nous semble la plus significative du point de vue de l'organisation rythmique des poèmes. L'usage de Rimbaud est très diversifié : il va de la simple suite de substantifs, sans article (« Chinois, Hottentots, bohémiens, niais, hyènes, Molochs, vieilles démences, démons sinistres », « Parade »[18]) ou pourvus de déterminant (« les casques, les roues, les barques, les croupes. – La bataille ! », « Métropolitain »[19]), à travers les constructions binaires (« Ville monstrueuse, nuit sans fin ! », « Enfance V »[20]) ou ternaires (« L'élégance, la science, la violence ! », « Matinée d'ivresse »[21]) aux structures énumératives les plus complexes. Le point commun de tous ces types d'énumération est qu'ils s'émancipent de la structure phrastique.

Dominique Combe insiste sur l'importance de la description dans les *Illuminations :* « cette technique de la juxtaposition, au sein du paragraphe comme de la phrase, confirme une propension à l'énumération et à la liste inhérente à la description et à l'ekphrasis »[22]. Les lieux géographiques énumérés en série, mêlés à des suites d'images hétéroclites rendent dans « Métropolitain » le dynamisme du marcheur qui refuse toute sorte de fixité : « Damas damnant de langueur – possessions de féeriques aristocraties ultra-Rhénanes, Japonaises, Guaranies, propres encore à recevoir la musique des anciens […] »[23].

« Génie », le dernier poème du recueil, se situe, comme le dit Michel Murat, « sur le versant poétique du poème en prose […]. Poésie par sa fonction de célébration, que l'on peut rapporter au genre épidictique »[24]. L'invocation en membres parallèles (paragraphes 5 à 12), tout comme les

---

17 André Guyaux, *Poétique du fragment…*, *op. cit.*, p. 200.

18 Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 126.

19 *Ibid.*, p. 144.

20 *Ibid.*, p. 125.

21 *Ibid.*, p. 131.

22 Dominique Combe, *Poésies. Une saison en enfer.* Illuminations *d'Arthur Rimbaud*, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 2004, p. 113.

23 Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 144. Rimbaud utilise souvent le tiret pour isoler les éléments de l'énumération.

24 Michel Murat, *L'art de Rimbaud*, *op. cit.*, p. 412.

parties initiales et finale, de composition élargissante, ne manquent pas à se référer à l'éloquence sacrée.[25]

Les paragraphes du poème sont des propositions paratactiques, juxtaposées les unes aux autres sans rapport de subordination ou de coordination (à l'exception du troisième paragraphe, introduit par la conjonction « et »). Les points d'exclamation accentuent la fragmentation de l'écriture elliptique et introduisent une forte modalisation.

> Son pas ! les migrations plus énormes que les anciennes invasions.
> Ô lui et nous ! l'orgueil plus bienveillant que les charités perdues.
> Ô monde ! et le chant clair des malheurs nouveaux [26]!

Par leur brièveté, ces paragraphes s'apparentent aux vers libres du recueil, « Marine » et « Mouvement ». Les phrases averbales du poème se présentent soit sous forme d'apposition, soit sous forme énumérative juxtaposée ou coordonnée. En l'absence de présentatif comme « il y a », « voici », utilisés dans d'autres poèmes, le déterminant doit marquer seul la suite des éléments énumérés. Les répétitions phoniques et rythmiques fonctionnent en tant que mécanismes poétiques compensatoires. C'est ainsi que l'ouverture anaphorique de plusieurs phrases consécutives par l'interjection « Ô » ou par le pronom possessif de la troisième personne ainsi que l'emploi fréquent de la conjonction « et » mettent en évidence les parallélismes et participent aux effets de rythme. Lorsque les groupes nominaux sans déterminants sont précédés de « ô », ils peuvent être considérés comme des apostrophes. On retrouvera les mêmes procédés syntaxiques et rhétoriques et le même style élevé (« biblique ») dans les *Cinq grandes Odes* de Paul Claudel, fortement influencées par ce poème.

L'ellipse dans le vers libéré (l'exemple d'Apollinaire)

Contrairement à Rimbaud qui surponctue ces poèmes[27], on constate chez les poètes du XXe siècle l'emploi toujours plus rare des signes de

---

25 Selon Murat, « [le] ton du poème est celui de l'éloquence sacrée, dans la version laïcisée ». *Ibid.*, p. 413.

26 *Ibid.*, p. 155.

27 Outre l'abondance des points d'exclamation et d'interrogation, on doit mentionner l'emploi fréquent des tirets, guillemets et italiques. Murat consacre une dizaine de pages à la « poétique du tiret » dans les *Illuminations*. Michel Murat, *L'art de Rimbaud, op. cit.*, pp. 343-356.

ponctuation. La paternité de cette figure rhétorique[28] dans la poésie moderne est souvent attribuée à Mallarmé (*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*). La suppression de certains signes de ponctuation à l'intérieur et en fin de ses vers réguliers ou libérés procède chez lui d'une recherche linguistique délibérée. Il est conscient de l'importance de ces repères conventionnels pour montrer la segmentation de la phrase. Par leur élimination, il veut rendre les syntagmes et les vers plus autonomes, tout en créant des ambiguïtés syntaxiques et sémantiques.

Lorsqu'en novembre 1912 Guillaume Apollinaire décide de supprimer toutes les marques de ponctuation sur les épreuves de son volume *Alcools* (ne gardant que les majuscules initiales de vers) il introduit une innovation de grande envergure. En effet, sa pratique est reprise par de nombreux poètes dans la période surréaliste (dont Aragon et Éluard), et reste très fréquente dans la poésie contemporaine aussi. On peut dire qu'un « poème non ponctué acquiert une charge supplémentaire de poéticité »[29]. La déponctuation permet aux poètes de créer de nouveaux rythmes de lecture, plus libres, plus fluides. Dans une interview citée par Michel Décaudin, Apollinaire donne l'explication suivante : « La ponctuation permet aux mauvais écrivains de justifier leur style. Quelques tirets, une virgule par-ci par-là, et tout semble se tenir. Au reste, cette suppression donne plus d'élasticité au sens lyrique des mots. » [30] Apollinaire fait confiance à son poème et à son lecteur pour faire surgir les divers sens possibles. Michel Murat[31] démontre la portée de la déponctuation chez le poète en reproduisant (entre parenthèses) les virgules et le point de la publication originale du poème « Marizibill »[32].

---

28 Pour les auteurs du groupe µ « l'élimination totale des signes de ponctuation », tout comme les expériences des spatialistes constituent des figures (par suppression). *Rhétorique générale* par le groupe µ, Centre d'études poétiques de l'Université de Liège, Paris, Larousse, 1982, [1970], p. 75.

29 Gérald Purnelle, « La forme du poème : effets analytiques, effets synthétiques », in Livio Belloï et Michel Delville (dir.), *Esthétique de la mosaïque*, Paris-Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2006, p. 159.

30 Michel Décaudin, « De quelques idées reçues », in Michel Murat (dir.), *Guillaume Apollinaire : Alcools*, Paris, Éditions Klincksieck, 1996, pp. 255-269, p. 265.

31 Michel Murat, « L'allure lyrique », in *Ibid.*, p. 164.

32 Guillaume Apollinaire, *Alcools*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2002, p. 51.

Je connais gens de toutes sortes (,)
Ils n'égalent pas leurs destins (,)
Indécis comme feuilles mortes
Leurs yeux sont des feux mal éteints (,)
Leurs cœurs bougent comme leurs portes (.)

La version des *Alcools* produit une ambiguïté syntaxique : la ligne 3 (« Indécis comme feuilles mortes ») peut se référer à « leurs destins » (v. 2), ou bien à « Leurs yeux » (v. 4).

La suppression des signes de ponctuation, fait très spectaculaire, masque un peu la complexité des autres procédés innovants mis en œuvre par Apollinaire dans *Alcools*. La technique du poète qui consiste dans « l'écriture par strophes autonomes et la composition par assemblage de matériaux hétérogènes » ne manque pas de rendre « problématique le statut du poème comme unité »[33]. Jean Burgos va jusqu'à « invoquer une poétique de la rupture » dans *Alcools* : ruptures « tant avec la régularité prosodique et rythmique qu'avec la continuité thématique et syntaxique »[34].

Outre les poèmes « classiques » (en octosyllabes ou en alexandrins), le recueil d'*Alcools* se compose essentiellement de vers libérés et de vers libres. L'introduction d'un seul alexandrin dans le poème « Marie », entièrement composé d'octosyllabes, relève déjà de la discontinuité.

Les masques sont silencieux
Et la musique est si lointaine
Qu'elle semble venir des cieux
Oui je veux vous aimer mais vous aimer à peine
Et mon mal est délicieux[35]

Dans la « Chanson du Mal-Aimé »[36] ce sont les ruptures thématiques et la discontinuité des images qui sont les plus manifestes. Le déroulement temporel de ce long poème est également brisé par l'apparition à la huitième strophe d'un temps nouveau (celui du passé composé) : « J'ai pensé à ces rois heureux ».

---

33 Michel Murat, « L'allure lyrique », *op. cit.*, pp. 176-177.

34 Jean Burgos, « Une poétique de la rupture », in Michel Murat (dir.), *Guillaume Apollinaire : Alcools*, *op. cit.*, p. 63.

35 Guillaume Apollinaire, *Alcools*, *op. cit.*, p. 55.

36 *Ibid.*, pp. 17-32.

Cette technique de la rupture, mise en œuvre déjà dans *Alcools*, « devait tout naturellement déboucher sur les expériences strictement calligrammatiques »[37]. Quant à l'écriture du recueil *Calligrammes*, on se contente de citer Apollinaire lui-même : « Mais s'il s'agit de vitesse, de raccourci, le style télégraphique nous offre des ressources auxquelles l'ellipse donnera une force et une saveur merveilleusement lyriques »[38].

L'ellipse dans le vers libre (l'exemple d'Éluard)

La technique du vers libre, l'aboutissement de tout un siècle d'évolution, se manifeste en France à partir des années 1880. Le vers-librisme symboliste des années 1890 est suivi au début du XXe siècle par le vers libre « standard » des poètes modernistes comme Apollinaire ou Cendrars. La forme du vers libre se stabilise dans les années 1920. Elle sera reprise sans modification importante par les surréalistes qui ont fait du vers libre le mode dominant de l'écriture poétique.

L'ellipse du verbe et la parataxe, ces techniques symptomatiques de la modernité poétique, seront largement exploitées par les surréalistes voulant libérer le langage des contraintes. Ils privilégient les listes ou les inventaires pour faire disparaître l'élaboration consciente et pour introduire dans leurs poèmes l'automatisme verbal.

Paul Éluard se distancie à divers égards du canon surréaliste. Son écriture, loin d'être dépourvue de tout procédé de style, fait un large recours aux figures comme l'ellipse, l'antithèse, l'oxymore, les structures répétitives, essentiellement l'anaphore.

La Vie immédiate[39], recueil paru en 1932 est selon Henri Meschonnic le « texte du couple déchiré, la femme divisée, le monde divisé, le temps désuni » [40]. Meschonnic découvre « cette structure du couple jusque dans la syntaxe et le rythme »[41], en insistant avant tout sur la « rhétorique éluardienne

---

[37] Jean Burgos, « Une poétique de la rupture », *op. cit.*, p. 67.

[38] Guillaume Apollinaire, *Tendre comme le souvenir*, Paris, Gallimard, 1952, p. 48.

[39] Paul Éluard, *La Vie immédiate*, suivi de *La Rose publique* et de *Les Yeux fertiles*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1984.

[40] Henri Meschonnic, « Prosodie et langage du couple dans *La vie immédiate* d'Éluard », in *Langue française*, année 1970, no 7, p. 45.

[41] *Ibid.*

de la répétition »[42]. Éluard y fait un large usage de l'inventaire, en alliant énumération et minimalisme syntaxique.

La hache la façon de tenir un verre brisé
La négation d'une fausse note les clous les fards
Le sens commun les algues les ravins l'éloge tout ou rien
(Houx douze roses)[43]

Les éléments des listes, loin d'être des assemblages hétérogènes, peuvent s'organiser autour d'un lexique spécifique, comme ceux du corps dans le poème « Peu de vertu » ou de l'espace dans « Le mal » :

Il y eut la porte comme une scie
Il y eut les puissances des murs
L'ennui sans sujet
Le plancher complaisant
(Le mal)[44]

Agnès Fontvielle-Cordani étudie chez Éluard « les séries [qui] renvoient à ce qui est absent, à ce qu'on ne voit pas, à ce qu'on ne dit pas »[45], comme par exemple dans la série des infinitifs du poème « Peu de vertu » :

Ouvrir des boîtes casser des verres creuser des trous
Et vérifier les formes inutiles du vide[46]

Dans le titre du poème « Belle et ressemblante »[47], non seulement le substantif auquel les deux adjectifs (mis au féminin) se réfèrent fait défaut, mais aussi le complément obligatoire du deuxième terme (« ressemblante à quelque chose »).

Les dix vers libres du poème sont simplement juxtaposés. Ils s'organisent autour des noms introduits ou bien par l'article numéral indéfini « un » (v. 1, 2, 3, 7, 8, 10), ou bien par l'adjectif indéfini « tout » (v. 4, 5, 6). L'absence de l'agent explicite et celle des indications temporelles et

---

[42] *Ibid.*, p. 46.

[43] Paul Éluard, *La Vie immédiate…*, *op. cit.*, p. 51.

[44] *Ibid.*, p. 37.

[45] Agnès Fontvielle-Cordani, « Liste et négation en poésie. La poétique du vide chez Paul Éluard », in Sophie Milcent-Lawson, Michelle Lecolle et Raymond Michel (dir.), *Liste et effet liste en littérature*, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 327.

[46] Paul Éluard, *La Vie immédiate*, *op. cit.*, p. 83.

[47] *Ibid.*, p. 22.

aspectuelles produisent une sorte de vision statique[48]. Les substantifs initiaux des vers (« visage », « berceau », « bouquet », ensuite « soleil », « source », « miroir », et pour finir « visage », « caillou » et de nouveau « visage »), bien que jouissant d'une grande autonomie, sont fortement reliés entre eux. Les nombreuses allitérations et assonances à l'intérieur des lignes (p. ex. « balances du silence ») se complètent par des « figures prosodiques » suivant un « ordre vertical »[49] : « berceau » (v. 2) et « bouquet » (v. 3), tout comme « soleil » (v. 4) et « source » (v. 5) sont disposés les uns au-dessous des autres.

Un berceau dans les feuilles mortes du jour
Un bouquet de pluie nue
Tout soleil caché
Toute source des sources au fond de l'eau

Pour découvrir les réseaux d'association, le lecteur – privé de ses repères traditionnels – est obligé de recomposer lui-même les liaisons logiques et sémantiques entre les vers.

Conclusion

Dans notre parcours, on s'est borné à présenter quelques aspects seulement des rapports entre l'ellipse et la modernité poétique à la fin du XIXe siècle et au début du XXe. Nous avons examiné les procédés typiques des nouveaux genres poétiques (comme l'énumération, les phrases averbales, la parataxe ou la suppression de la ponctuation) dans les poèmes en prose de Rimbaud, les vers libérés d'Apollinaire et les vers libres d'Éluard. L'ellipse se manifeste dans la poésie moderne et contemporaine de diverses autres manières (à ne citer que « la ponctuation blanche »)[50] et peut revêtir des significations très variées. Il est évidemment arbitraire de limiter,

48 Voir Émile Benveniste, « La phrase nominale », *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, p. 159.

49 Henri Meschonnic, « Prosodie et langage… », *op. cit.*, p. 48.

50 Selon Favriaud, il est légitime de parler dans la poésie contemporaine d'une « ponctuation blanche » où le blanc typographique devient une composante prosodique et syntaxique des poèmes. Michel Favriaud, « Quelques éléments d'une théorie de la ponctuation blanche – par la poésie contemporaine », in *L'Information grammaticale*, 2004, vol. 102, no 1, pp. 18-23.

comme nous l'avons fait, le champ d'examen à ces poètes et à ces phénomènes d'ellipse. Nos constatations pourront être nuancées à la lumière des faits rassemblés sur un corpus plus important. Toutefois, nous espérons avoir montré que les nouveaux genres poétiques ne répondent pas à des modalités d'écriture si différentes. Ils ont en commun le recours fréquent à l'ellipse donnant une impression de discontinu.

Bibliographie

Œuvres poétiques citées

APOLLINAIRE, Guillaume, *Alcools*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2002.
APOLLINAIRE, Guillaume, *Tendre comme le souvenir*, Paris, Gallimard, 1952.
ÉLUARD, Paul, *La Vie immédiate*, suivi de *La Rose publique* et de *Les Yeux fertiles*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1984.
RIMBAUD, Arthur, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972.
VERLAINE, Paul, *Œuvres en prose complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972.

Ouvrages cités

ADAM, Jean-Michel, *Langue et littérature : analyses pragmatiques et textuelles*, Paris, Hachette, 1991.
BENVENISTE, Émile, « La phrase nominale », *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, pp. 151-167.
BERNARD, Suzanne, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Nizet, 1994, [1959].
BIGOT, Michèle et PITAVY, Jean-Christophe (dir.), *Ellipse et effacement. Du schème de phrase aux règles discursives*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2008.
BURGOS, Jean, « Une poétique de la rupture », in Michel Murat (dir.), *Guillaume Apollinaire : Alcools*, Paris, Éditions Klincksieck, 1996, pp. 63-80.
COMBE, Dominique, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations d'Arthur Rimbaud*, Paris, Gallimard, « Foliothèque », 2004.
DECAUDIN, Michel, « De quelques idées reçues », in Michel Murat (dir.), *Guillaume Apollinaire : Alcools*, Paris, Éditions Klincksieck, 1996, pp. 255-269.
DELAS, Daniel, « La grammaire générative rencontre la figure. Lectures », in *Langages*, vol. 12, n° 51, 1978, pp. 65-104.
FAVRIAUD, Michel, « Quelques éléments d'une théorie de la ponctuation blanche – par la poésie contemporaine », in *L'Information grammaticale*, 2004, vol. 102, n° 1, pp.18-23.

FONTVIELLE-CORDANI, Agnès, « Liste et négation en poésie. La poétique du vide chez Paul Éluard », in Sophie Milcent-Lawson, Michelle Lecolle, Raymond Michel (dir.), *Liste et effet liste en littérature*, Paris, Classiques Garnier, 2013, pp. 327-345.

GUYAUX, André, *Poétique du fragment. Essai sur les* Illuminations *de Rimbaud*, Neuchâtel, À la Baconnière, coll. « Langages », 1985.

MESCHONNIC, Henri, « Prosodie et langage du couple dans *La vie immédiate* d'Éluard », in *Langue française*, année 1970, nº 7, pp. 45-55.

MONTE, Michèle, « Dynamique de la phrase averbale dans *Illuminations* de Rimbaud », in HIMY-PIERY, Laure, Jean-François Castille, Laurence Bougault (dir.), *Le style, découpeur de réel. Faits de langue, effets de style*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014, pp. 227-250.

MURAT, Michel, *L'art de Rimbaud*, Paris, José Corti, 2002.

MURAT, Michel, « L'allure lyrique », in Michel Murat (dir.), *Guillaume Apollinaire : Alcools*, Paris, Éditions Klincksieck, pp. 155-182.

PURNELLE, Gérald, « La forme du poème : effets analytiques, effets synthétiques », in Livio Belloï, Michel Delville (dir.), *Esthétique de la mosaïque*, Paris-Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2006, pp. 144-173.

Rhétorique générale par le groupe μ, Centre d'études poétiques de l'Université de Liège, Paris, Larousse, 1982, [1970].

Chromatisme de l'absence dans les romans de Sylvie Germain

Bogdan VECHE
Université de l'Ouest, Timişoara

Abstract. Given Sylvie Germain's interest in painting, the many chromatic references in her novels deserve special attention as the use of colors goes beyond their descriptive utility. Disappearance, obliteration and oblivion shape the experience of many characters and further etymological investigation describes a geography of absence ("no longer being visible", "ceasing to be present", "ceasing to exist", "to make disappear"; "to no longer think about; to lose sight of"). The experience of most of the protagonists is set against this geography through mourning ("Le Livre des Nuits"; "Nuit-d'Ambre"; "Tobie des marais"), abandonment, profound identity crises typical of orphans and amnesiacs ("Chanson des mal-aimants"; "Magnus"; "À la table des hommes"), the disintegration ("Opéra muet") or shrinking of the familiar space ("Immensités"). At the same time, following a traumatic experience, a number of so-called "minimal" characters often have a penchant for self-effacement ("Opéra muet"), some harbor the desire to make the aggressor disappear ("L'Enfant Méduse") while others are even fascinated with their own disappearance ("Le Livre des Nuits"). However, geography relies on colors to establish borders, and mapping the absence will allow us to highlight a varied and meaningful chromatic spectrum, which often goes against the usual symbolism. It quickly becomes apparent that in Sylvie Germain's novels, disappearance, obliteration and oblivion do not manifest themselves monochromatically (in black and white, as privileged expressions of emptiness), but are rather polychromatic, to emphasize the complexity of experiences.

Keywords: colors, disappearance, obliteration, oblivion, absence.

Sylvie Germain fait partie de ces écrivains doués d'une vraie « passion de voir »[1], inévitablement attirés par la peinture dont l'influence se fait sentir au niveau de l'écriture elle-même. D'ailleurs, Dominique Viart et Bruno Vercier ne manquent pas de la « ranger » parmi ceux qui « regardent la peinture avec un œil moderne, […] en mesurent le travail, interrogent le geste et les pigments au moins autant que l'image »[2]. Et c'est bien ce que Sylvie Germain fait en suivant l'œuvre mystérieuse de la lumière qui voile et dévoile en même temps, dans trois essais consacrés à Piero della Francesca, Vermeer et Georges de La Tour, réunis dans *Ateliers de lumière*[3]. Deux années plus tôt, en 2002, paraissait *Couleurs de l'Invisible*[4] – un recueil composé de neuf poèmes et proses poétiques illustrés par Rachid Koraïchi, chacun articulé autour d'une couleur, et où deux artistes également habités par le Verbe se donnent rendez-vous autour du mystère de l'Invisible, qu'ils déclinent l'un par le texte, l'autre par le pinceau.

Et que sont « la disparition », « l'effacement » et « l'oubli » – les mots phares de ce colloque – sinon des représentations de l'Invisible ? À lire les romans de Sylvie Germain, on se rend vite compte que ces trois éléments nourrissent et façonnent le vécu de bien des personnages, sous la forme d'expériences variées. Le plus souvent, cela prend la forme du deuil, à la suite de la disparition ou du départ d'un proche. L'abandon, ensuite, est à l'origine d'un vide identitaire qui est le lot de l'orphelin – figure majeure dans certains récits. Le même vide identitaire taraude quelques amnésiques pour créer, dans les deux cas, un Moi déraciné. Du côté du profondément

---

1 Nathalie Roelens, « Sylvie Germain, éblouie par la peinture », in Mariska Koopman-Thurlings (dir.), *Sylvie Germain. Les essais – un espace transgénérique*, Amsterdam - New York, Rodopi, coll. « CRIN », vol. 56, 2011, p. 142.

2 Dominique Viart, Bruno Vercier, *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, 2e édition augmentée, Paris, Bordas, 2008, p. 289.

3 Sylvie Germain, *Ateliers de lumière*, Paris, Desclée de Brouwer, 2004. Dans une étude consacrée à ce recueil, on s'intéresse en particulier au double caractère de la lumière qui est « à la fois corpusculaire et ondulatoire, à la fois composée de corpuscules visibles et d'ondes invisibles suivant la manière dont l'observateur la considère ». Evelyne Thoizet, « „La visibilité secrète" des choses dans les essais de Sylvie Germain », in Mariska Koopman-Thurlings (dir.), *Sylvie Germain. Les essais – un espace transgénérique*, *op. cit.*, pp. 162-163.

4 Sylvie Germain, *Couleurs de l'Invisible*, dessins de Rachid Koraïchi, Neuilly, Al Manar, coll. « Méditerranées », 2002.

humain toujours, on se doit de mentionner les cas particuliers de désir d'auto-effacement à la suite d'un trauma et la recherche de l'oubli chez des personnages dits « minimes ». Cependant, tout ne se joue pas au niveau intime de la psyché, car les repères et les points d'appui sont souvent identifiés dans l'espace familier. La désagrégation de cet espace entraîne la perte de ces repères et la précipitation dans un gouffre où l'individu est obligé à faire face précisément à ce qu'il voulait enfoui dans un coin d'ombre de sa mémoire. Quoi qu'il en soit, il fait l'expérience douloureuse de l'absence (absence de l'autre, du Moi profond, de ce qui est familier).

D'ailleurs, une brève incursion étymologique[5] autour des noms « disparition » (« cesser d'exister » ; « cesser d'être présent » ; « (d'une chose) anéantissement », « ne plus être visible »), « effacement » (« action de faire disparaître ») et « oubli » (fait de « ne plus penser à », de « perdre de vue ») esquisse ce que l'on pourrait appeler « une géographie de l'absence ». À étudier cette géographie, on remarque vite le fait que l'invisible est pourtant loin d'être indiscernable. Au contraire, à cause de la douleur qui accompagne toujours la séparation, l'invisible devient accessible par les sens et en particulier par la vue. Dans les romans de Sylvie Germain, cela est possible grâce à un emploi très particulier de la couleur, le spectre chromatique ou son… absence étant conviés afin de refléter le vide. Le vécu tel qu'il se décline dans les situations identifiées précédemment constitue un cas à part « d'écriture de la couleur », mais celle-ci est circonscrite à un emploi plus général du chromatisme qui, comme l'a si bien remarqué Jacqueline Michel, dépasse la simple utilité descriptive :

> En cheminant dans les récits de Sylvie Germain, on a le sentiment d'être convoqué par une qualité d'écriture de la couleur qui dépasse la simple dimension descriptive de ce qui est perçu. Aussi s'interroge-t-on : chez notre auteure, le dire de la couleur qui, à l'évidence, appartiendrait en tout premier lieu à la catégorie de la sensation, ne s'enracinerait-il pas dans un vécu spécifique de la couleur ? S'employer à des jeux de couleurs sur des formes, des surfaces, des volumes, ne serait-ce pas vouloir les mettre en mouvement, et même parfois les déstabiliser ou

[5] Nous avons utilisé le moteur de recherche du *Centre national de ressources textuelles et lexicales* (CNRTL). URL : https://www.cnrtl.fr/etymologie/, consulté le 15 avril 2020.

les estomper, les imprégner de quelque insolite, les doter de lisières incertaines[6] ?

Si « jeux de couleurs » il y a, force est de constater que, pour ce qui est de la représentation chromatique de l'absence, la palette n'est pas entière : elle est composée surtout de blanc, bleu, gris, noir et rouge. Loin d'être une limitation, cela nous permet de bien délimiter les valeurs particulières imprimées à chacune et, ce faisant, d'identifier autant de jalons, d'échos et de points de cohésion de l'œuvre romanesque.

Le blanc, tout d'abord, est la couleur la mieux représentée du point de vue des occurrences censées traduire l'absence. Cela est dû en grande partie à sa grande flexibilité, car pouvant « se situer aux deux extrémités de la gamme chromatique […] il signifie tantôt l'absence, tantôt la somme des couleurs. Il se place ainsi tantôt au départ tantôt à l'aboutissement de la vie diurne et du monde manifesté […] »[7]. D'ailleurs, c'est aux deux pôles que le blanc apparaît dès le premier roman (*Le Livre des Nuits*[8]) : tout d'abord, c'est la couleur de l'accomplissement maternel (le don de la vie) et de la transfiguration de la femme aux yeux de son mari, « ébloui par la blancheur de son corps devenu tout entier sourire et abandon »[9]. À la mort de ce dernier, c'est la même couleur qui est associée au deuil, à travers les « larmes blanches, au goût de coing et de vanille »[10] que verse sa femme – des larmes qui gardent la couleur et le goût du lait dont elle avait autrefois nourri leur unique fils. L'alternance entre Éros (désir et présence) et Thanatos (deuil et absence) est une constante dans ce livre, avec le blanc et ses nuances et dérivés comme vecteurs chromatiques. Sous l'empire du désir pour sa fille, Théodore Faustin remarque la blancheur du drap qu'elle est en train de repriser, qui « réverbérait une clarté presque bleutée sur son visage et sur son cou »[11] et lui fait l'amour dans son ombre « laiteuse »[12]. La robe de

6 Jacqueline Michel, « Sylvie Germain et le récit de la couleur », in Jacqueline Michel, Isabelle Dotan (dir.), *Sylvie Germain et son œuvre*, Bucarest, EST – Samuel Tastet éditeur, 2006, p. 35.

7 Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Éditions Robert Laffont S.A. et Éditions Jupiter, 1982, p. 125.

8 Sylvie Germain, *Le Livre des Nuits*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1985.

9 *Ibid.*, p. 22.

10 *Ibid.*, p. 25.

11 *Ibid.*, p. 49.

12 *Ibid.*, p. 50.

Margot, confectionnée par elle-même, est un poème de blancheur en attente de la métamorphose de la chair à travers l'amour[13]. Cependant, plus tard, dans la folie qui s'empare d'elle après l'abandon par son fiancé le jour même de leur mariage, Margot demande à Sang-Bleu des roses blanches de son jardin – retour en arrière, vers un jour de promesse trahie, donc vers le non-accompli devenu vide.

Ailleurs, le blanc marque l'absence en tant que couleur typique de l'endeuillé. Lorsqu'elle découvre le corps de sa sœur au fond d'une ravine, Mathilde se met à l'appeler, mais de son propre prénom, en écho au vide de son cœur et « cette voix était si blanche, si froide et désolante, qu'elle lui parcourait toute la peau de frissons et lui blanchit complètement les cheveux, comme si on lui arrachait d'un coup sa jeunesse »[14]. Dans *Nuit d'Ambre*[15], le visage d'une jeune mère ayant perdu son fils aîné se distingue par la pâleur extrême comme oubli de soi-même pendant le deuil : « Il [Chlomo] avait aperçu la face blanche, lavée d'absence, de Pauline, dans la pénombre des volets. »[16]

En tant que couleur absolue, elle efface ou occulte, définitivement, le visible. Il s'agit donc d'une couleur-barrière face au sensoriel, d'un absolu de l'effacement. Il n'est pas toujours besoin de la nommer ; il suffit de l'introduire par le biais d'un élément qu'elle caractérise, comme la neige dans un fragment de *L'Enfant Méduse*[17] où une autre mère prend douloureusement conscience du poids du vide à la suite de l'enterrement de son fils. L'effet d'effacement est suggéré par l'anaphore afin d'insister sur le gommage progressif et implacable de toute forme de présence de l'être :

> Et puis cette neige tardive qui tombe à gros flocons dehors repousse le printemps, réintroduit l'hiver. Elle recouvre tout de son éclat blafard. Elle ne recouvre pas seulement le visible, elle retient les pas […], elle étouffe les sons.
>
> Il neige sur le nom de Ferdinand. « Un nom de rois […] ! » aimait autrefois à rappeler sa mère.

---

13 *Ibid.*, pp. 185-186.

14 *Ibid.*, pp. 236-237.

15 Sylvie Germain, *Nuit-d'Ambre*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1987.

16 *Ibid.*, p. 76.

17 Sylvie Germain, *L'Enfant Méduse*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1991.

> Il neige dans le nom de Ferdinand. […]
> Il neige. Le roi est mort, et le monde est désert. Aloïse oscille imperceptiblement sur le seuil infranchissable. […]
> Il neige, il neige partout. La mémoire d'Aloïse est livide. Elle a cessé d'invoquer le passé, de traquer les souvenirs. Les séances du rêver-vrai sont à jamais révolues. Aloïse ne va plus s'allonger sur le divan. À présent c'est debout qu'il lui faut être. Là, sur ce seuil, en faction au bord du tombeau vide[18].

Dans *Chanson des mal-aimants*[19], le personnage principal – une orpheline taraudée par la question de ses origines – est atteint d'albinisme, tandis que son nom reflète le même « blanc » de l'existence déracinée et de la parenté absente : Laudes-Marie Neigedaoût. La blancheur est un leitmotiv et apparaît en filigrane plus d'une fois. Les exemples les plus chargés de sens sont ceux où la couleur marque, de manière symbolique, la descendance de Laudes-Marie. Lorsqu'elle fait une fausse couche, avant d'enterrer, en cachette, son fœtus, elle glisse entre les draps dont il est entouré un galet blanc sur lequel aucun nom n'est inscrit. Incomplet, l'être ne peut être baptisé que par l'Ange nominatif. Peu de temps après, lorsque la mère décide de quitter la région, elle plante « un rosier blanc au pied du bouleau qui veillait sur la tombe miniature »[20].

Bien que le nombre d'occurrences le place en première position, le noir n'arrive pas à détrôner le blanc pour ce qui est de la représentation de l'absence, alors que sa position à l'extrême du spectre chromatique de même que sa capacité à l'éclipser le recommande fortement. Dans les romans de Sylvie Germain, il apparaît, entre autres, comme symbole de l'indifférenciation par excellence. Souvent, il est représenté par la Nuit afin de suggérer l'anéantissement des êtres et le deuil des survivants. Cependant, sa force est telle que l'on pourrait parler du caractère performatif de la couleur[21] : le noir s'impose et oblige à une prise de conscience violente – et constamment réitérée – de l'absence de l'autre en même temps qu'il opère une désynchronisation d'avec son propre Moi, à la différence du blanc qui,

---

18 *Ibid.*, pp. 210-211.

19 Sylvie Germain, *Chanson des mal-aimants*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2002.

20 *Ibid.*, p. 140.

21 Une critique a parlé de la lumière « performative » dans *Ateliers de lumière*. Cf. Nathalie Roelens, « Sylvie Germain, éblouie par la peinture », *op. cit.*, p. 144.

lui, est doué d'une certaine lenteur, comme dans *L'Enfant Méduse*. Ainsi, lorsqu'il apprend que sa dernière femme et ses enfants ont été massacrés à Sachsenhausen, Nuit-d'Or fait l'expérience du *trou noir* de l'évidence qui le happe :

> [Il] ne s'appartenait plus, ne pensait plus, ne sentait plus. Il subissait. Sachsenhausen. Sachsenhausen. Il subissait l'épreuve de la nuit absolue, – la Nuit où tout a disparu. La Nuit de l'aboli, et il était assigné à une pure insomnie, – à une présence folle saturée d'absence. Il ne pouvait pas ne pas être là, – nulle part, à veiller heure par heure, – dans le jamais, l'impossible. Il ne pouvait pas ne pas voir, voir cela même qui ne se laisse pas voir, – voir le néant même de tout voir. Il voyait la Nuit, encre tout à la fois opaque et translucide, – encre d'avant toute écriture, ou bien d'après. Nuit-d'encre noire où plus rien ne s'écrit, ne se dit, ne se lit. Nuit-d'encre illettrée où plus rien ne se passe[22].

Un jeu intéressant d'alternance se produit parfois, avec le noir qui recouvre, comme dans l'exemple précédent – l'« encre » formant une couche impénétrable, elle efface en même temps qu'elle dissout –, ou bien qui est la couleur de la toile de fond, contre laquelle le visible se mue en invisible. C'est, du moins, la perception de Gabriel dans *Opéra muet*[23] lorsque, après avoir observé le lent processus de démolition de l'immeuble sur le mur duquel est peint le visage du Docteur Pierre, il a le pressentiment de voir ce visage pour la dernière fois dressé contre un ciel « d'un noir vitreux et satiné comme une plaque d'obsidienne » et ouvert ainsi « à l'indéfini du vide »[24].

Enfin, le noir, à cause de son caractère annulatif, est synonyme de l'interdiction, du gommage de soi ou de la liberté individuelle. C'est la couleur dominante dans le portrait du père – figure autoritaire, au poids écrasant – tel que Ruth se le rappelle dans *Le Livre des Nuits :*

> […] son père surgissant brutalement dans sa chambre, avec ses épaules si hautes et massives qu'elles avaient obstrué toute la lumière lorsqu'il s'était tenu le dos à la fenêtre. Son père tout sanglé de noir, comme un refus de toute couleur et de toute lumière. Il n'avait cessé de tortiller sa

---

22 Sylvie Germain, *Le Livre des Nuits*, *op. cit.*, pp. 323-324.

23 Sylvie Germain, *Opéra muet*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1989.

24 *Ibid.*, p. 56.

> barbe, plus noire encore que l'habit, tandis qu'il l'avait sermonnée de sa voix sourde, à la fois menaçante et plaintive[25].

À mi-chemin entre le blanc et le noir, le gris garde, généralement, la même proportion lorsqu'il s'agit du nombre de ses occurrences dans l'œuvre de Sylvie Germain. Couleur intermédiaire, elle a la particularité de symboliser tout d'abord le demi-deuil chez Aloïse Daubigné dans *L'Enfant Méduse*. Il s'agit cependant d'un état figé, à l'instar de la couleur elle-même, au cœur même du présent, entre l'irréversible et le possible. À la différence du mauve et du violet qui l'accompagnent, le gris cesse d'être la couleur des vêtements et pénètre la chair :

> Le deuil qui l'avait frappée devait dater de quelques années déjà, car elle portait les couleurs du demi-deuil. Couleurs froides, cendreuses, comme celles qui parent la gorge et les ailes des pigeons. Et ces couleurs, qui témoignaient discrètement du chagrin perdurant de la femme, semblaient rendre celle-ci intouchable. Une veuve, encore inconsolée, au cœur gris cendré, à la beauté troublante. Son corps vêtu de gris, de mauve et de violet se tenait à la frontière des morts et des vivants. Corps de mémoire et de douleur, corps de vestale[26].

Parfois il y a synesthésie, l'olfaction étant contaminée par la couleur afin de renforcer la sensation de vide : « La chambre de Ferdinand de jour en jour s'imprègne de cette odeur grisâtre. Odeur du vide, odeur de la lumière glacée, odeur des eaux de la Baltique. Sueur de l'absence. »[27] Souvent, le gris n'est pas pur, mais nuancé, afin de marquer la « palette du vécu » de sentiments troubles et de signes prémonitoires. Parfois, la même nuance se répercute d'un roman à l'autre, avec la même valeur. Par exemple, le « gris plombé » est annonciateur de mort, donc de l'effacement complet de l'être. La mer aperçue pour la première fois par Augustin et Mathurin est une « énorme masse d'un gris plombé qui mugissait une plainte rauque et continue comme une supplication vide. Mathurin aima la mer qui lui évoquait le beuglement de ses bœufs. Augustin ne l'aima pas, il lui trouva un goût de mort. »[28] Dans *Nuit-d'Ambre*, le visage du personnage éponyme

---

25 Sylvie Germain, *Le Livre des Nuits*, *op. cit.*, p. 252.

26 Sylvie Germain, *L'Enfant Méduse*, *op. cit.*, p. 233.

27 *Ibid.*, p. 213.

28 Sylvie Germain, *Le Livre des Nuits*, *op. cit.*, p. 147.

se reflète dans le « gris plombé » des yeux de Roselyn – sa victime – avant que ce dernier n'expire. La guerre comme menace permanente d'anéantissement dessine la ligne du front sous un ciel « d'un gris sale »[29].

Ailleurs, le gris est associé à l'effacement et à l'oubli, mais le contexte peut varier. Pour Camille dans *Jours de colère*[30], il a le même effet que le blanc et le noir, à savoir celui d'uniformisation chromatique. Enfermée au grenier par son grand-père, elle le perçoit comme couleur « en marge », « des confins »[31], car synonyme d'isolement et d'abandon : « Gris de poussière, gris de froid et d'ennui, gris de silence, gris de solitude et d'oubli. »[32] Cependant, il peut également avoir une valeur consolatrice, d'apaisement. Il s'agit alors d'un désir intime d'oubli et d'effacement, d'une routine du regard, avec le gris comme anesthésique afin d'apaiser la douleur causée par le départ de l'être aimé : « Larmes et sudation. Le Docteur Pierre avait été pendant près d'un siècle, jour après jour, la proie […] d'un songe. Dans les eaux grises de ce songe Gabriel avait lavé sa propre mémoire, avait puisé l'apaisement de l'oubli. »[33]

Quoique très bien représenté au niveau du spectre chromatique, le bleu n'est pas une couleur associée principalement à l'absence. Sa polyvalence en fait la couleur du désir amoureux dans le diptyque des *Nuits* et celle de la foi chrétienne (conformément à la tradition) dans *Jours de colère*. Cependant, à partir de ce troisième roman, le bleu commence également à être associé à l'immatériel, dont il est par ailleurs le symbole : « la nature ne le présente généralement que fait de transparence, c'est-à-dire de vide accumulé »[34]. Dans *Chanson des mal-aimants*, le « bleu fané » des murs de la chambre où Elvire Fontelauze d'Engrâce venait de rendre l'âme apparaît à Laudes « luminescent »[35]. Si associé à un être cher, il peut marquer de manière plus profonde la disparition de ce dernier. La couleur subsiste là où le corps n'est plus, en seul – et souvent éphémère – témoin de sa présence au

29 *Ibid.*, p. 153.
30 Sylvie Germain, *Jours de colère*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1989.
31 Sylvie Germain, *Couleurs de l'Invisible*, *op. cit.*, p. 7.
32 Sylvie Germain, *Jours de colère*, *op. cit.*, p. 247.
33 Sylvie Germain, *Opéra muet*, *op. cit.*, p. 24.
34 Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.*, p. 129.
35 Sylvie Germain, *Chanson des mal-aimants*, *op. cit.*, p. 106.

monde. Ainsi, le matin où Reinette rend l'âme, « Ephraïm avait senti une légère caresse lui effleurer la paume. Il avait regardé sa main ; une lueur bleue vacillait au creux de sa paume. Le bleu des yeux de Reine glissait une dernière fois à fleur de sa peau, – larme et éblouissement. »[36]

Il faut à ce point souligner que le bleu est une couleur de la disparition en douceur. Dépourvu de la violence du noir et de la menace du gris, il se distingue par son caractère séducteur et devient la couleur de l'attrait exercé par la mort, le chant de sirène du spectre chromatique. C'est le cas d'Edmée qui « entrevoyait déjà les beaux yeux de la mort. Ils avaient la douceur du regard de Reine, le bleu du manteau de la Vierge. Elle se réjouissait d'être bientôt dissoute dans cette bleuité. »[37] Mais c'est également celui de Marceau, fils et époux mal-aimé, qui choisit le suicide comme échappatoire à une existence désabusée. Son acheminement vers la forêt où il va se pendre se fait dans l'accompagnement d'un chant mystérieux, sous un ciel entraperçu à travers les feuilles des arbres comme un « regard du Vide »[38] :

> Quel était donc ce chant confus qui sourdait du cœur de la forêt ? Était-ce une plainte, une berceuse, un sanglot ou un appel ? C'était un peu tout cela à la fois. Il marchait en direction de ce chant. Là-bas il faisait bleu, vraiment. […]
> Il avait sorti de sa poche la corde qu'il y avait glissée avant de quitter la ferme, l'avait lentement déroulée puis nouée à une branche. Une trouée de bleu perçait le ciel encore noir au-dessus des arbres. Un bleu si dense et tendre. Ainsi perché dans le hêtre, il lui semblait tout à fait possible d'atteindre ce petit pan de bleu, de le toucher du bout des doigts. Il avait glissé le nœud coulant autour de son cou. Il continuait à fredonner. Dans un froufrou de feuillages mouillés les oiseaux s'éveillaient, ils modulaient leurs premières vocalises. Il avait sauté dans le vide[39].

Pour compléter le spectre chromatique de l'absence, il existe également un cas à part où la même séduction exercée par la mort est mise sous le signe d'un déferlement de rouge (chose inhabituelle dans les récits). C'est lors d'une violente tempête que Pauline s'empoisonne en ingérant les baies de

---

[36] Sylvie Germain, *Jours de colère*, *op. cit.*, p. 278.
[37] *Ibid.*, p. 338.
[38] Sylvie Germain, *Couleurs de l'Invisible*, *op. cit.*, p. 18.
[39] Sylvie Germain, *Jours de colère*, *op. cit.*, pp. 188-189.

l'if[40] – « sang végétal » d'un « rouge vif, amer »[41] – qui garde le tombeau de son premier enfant. La scène, imprimée de fantastique, comme il arrive si souvent dans les premiers romans, se déroule dans un tourbillon de « baies vermeilles », au cœur d'une « nuit si belle, rouge et rose, mouvante »[42].

Nous avons gardé pour la fin une situation particulière, qui permet de surprendre l'instant de passage de présence à absence. Il s'agit d'une seconde charnière, très fragile, pendant laquelle l'être se dérobe à la vie sous les yeux mêmes de ses proches. Cette évacuation opérée par la mort est signalée soit par l'achromatisme soit par la transparence. Les deux apparaissent dès le premier roman. Ainsi, aux yeux de son fils, le visage du père Péniel décédé se remarque par l'irrégularité – il « semblait être moins fait de chair et de peau que résulter d'un jeu mouvant de papiers découpés et recollés en tous sens » – mais surtout par le fait qu'il n'avait « aucune couleur ; il reposait très immobile à la limite de l'absence »[43]. Quant à Vitalie, sa femme, au moment où elle touche l'épaule de son mari qui vient de mourir debout à la barre de son chaland, elle remarque « comme en un éclair […] fulgurer au contact de sa main le corps de l'homme immobile en éblouissante transparence »[44]. De même, lorsque Théodore-Faustin lève le corps calcifié de son troisième enfant afin de le briser contre la terre, « le petit corps de sel s'irisa de lumière et se fit un instant presque transparent »[45].

Ailleurs, la transparence n'est pas l'affaire d'un instant, mais l'aboutissement de l'effacement corporel. C'est le cas de Blanche qui glisse vers le néant progressivement, à commencer par ses beaux yeux qui, « délavés par l'effroi et les larmes devenaient de jour en jour plus pâles, si bien qu'à la fin ils perdirent toute couleur et ne furent plus que transparence absolue. »[46] Peu après, l'effacement touche son corps entier : « Elle devint si maigre que sa peau, tirée sur ses os saillant comme des pierres cassées, prit

40 Connu pour la toxicité de ses fruits qui en fait un arbre funéraire dans le monde celtique. Cf. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.*, p. 518.

41 Sylvie Germain, *Nuit-d'Ambre*, *op. cit.*, p. 130.

42 *Ibid.*, pp. 129-130.

43 Sylvie Germain, *Le Livre des Nuits*, *op. cit.*, p. 26.

44 *Ibid.*, p. 24.

45 *Ibid.*, p. 45.

46 *Ibid.*, p. 137.

l'apparence du papier cristal. La transparence gangrenait son être jusqu'à l'effacer progressivement du monde visible. »[47] Si, jusqu'ici, l'absence s'imposait au regard des autres, il est des cas où elle est annoncée et fait l'objet d'une fascination trouble pour ceux qui désirent leur propre anéantissement. La transparence peut alors séduire, doublée de silence et de blancheur dans l'antichambre de la mort. Lorsqu'ils décident d'abandonner la lutte et de se laisser abattre, Michaël et Gabriel ont le sentiment d'être pris dans une bulle de « silence inouï » et de « transparence pure »[48]. Ailleurs, cependant, la violence n'est pas présente et des personnages âgés sont surpris en transition paisible vers la mort. La transparence transfigure alors le visage de l'individu sans qu'il s'en rende compte. Dans *Immensités*[49], une vieille femme se regarde avec joie dans une glace, mais sans se voir, car le visible est voué à disparaître. Pour Prokop Poupa, personnage principal du roman, être témoin de cette scène relève de la fascination de découvrir l'absolue nudité de l'être, « cette transparence qui peu à peu l'envahissait »[50].

Le traitement de la couleur dans les romans de Sylvie Germain dépasse, bien évidemment, le niveau du concret. Le spectre chromatique est appelé non seulement à rendre visible le monde extérieur peuplé par les divers personnages, mais le plus souvent à rendre palpable l'invisible de leurs sentiments et de leur vécu. L'expérience de l'absence, de par sa profondeur et son caractère paralysant, irradie au niveau de la chair à tel point qu'elle n'est plus un corollaire du vide, mais du trop-plein de la douleur. La couleur est alors appelée à circonscrire ce vécu au visible, en accompagnant son irradiation jusqu'à fleur de peau.

Bibliographie

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Éditions Robert Laffont S.A. et Éditions Jupiter, 1982.

GERMAIN, Sylvie, *Le Livre des Nuits*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1985.

–, *Nuit-d'Ambre*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1987.

---

47 *Ibid.*, pp. 137-138.
48 *Ibid.*, p. 320.
49 Sylvie Germain, *Immensités*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1993.
50 *Ibid.*, p. 110.

–, *Opéra muet*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1989.
–, *Jours de colère*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1989.
–, *L'Enfant Méduse*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1991.
–, *Immensités*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1993.
–, *Chanson des mal-aimants*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2002.
–, *Couleurs de l'Invisible*, dessins de Rachid Koraïchi, Neuilly, Al Manar, coll. « Méditerranées », 2002.
–, *Ateliers de lumière*, Paris, Desclée de Brouwer, 2004.

MICHEL, Jacqueline, « Sylvie Germain et le récit de la couleur », in Jacqueline Michel, Isabelle Dotan (dir.), *Sylvie Germain et son œuvre*, Bucarest, EST – Samuel Tastet éditeur, 2006, pp. 35-42.

ROELENS, Nathalie, « Sylvie Germain, éblouie par la peinture », in Mariska Koopman-Thurlings (dir.), *Sylvie Germain. Les essais – un espace transgénérique*, Amsterdam - New York, Rodopi, coll. « CRIN », vol. 56, 2011, pp. 137-147.

THOIZET Evelyne, « „La visibilité secrète” des choses dans les essais de Sylvie Germain », in Mariska Koopman-Thurlings (dir.), *Sylvie Germain. Les essais – un espace transgénérique*, Amsterdam - New York, Rodopi, coll. « CRIN », vol. 56, 2011, pp. 149-166.

VIART Dominique, VERCIER Bruno, *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, 2e édition augmentée, Paris, Bordas, 2008.

Représentations de la langue bretonne dans *Révolutions* et *Chanson bretonne* de J.-M.G. Le Clézio : approche pluridisciplinaire

Alexandra DĂRĂU-ŞTEFAN
Université Babeş-Bolyai de Cluj-Napoca

Abstract. J.-M.G. Le Clézio is a socially committed writer, an advocate of various topical issues, one of which being the status of regional languages. The Franco-Mauritian author signs the call to ratify the European Charter for Regional or Minority Languages, as well as the petition for the Breton language, fighting for the rights of minorities to preserve their language and culture and working to rehabilitate what is local and regional. Our article aims to examine the recurrence of the Breton dialect throughout the recent history of France as illustrated in Revolutions (2003) and Breton song (2020). This paper draws from sociolinguistics and philosophy, two fields of study that enrich our literary analysis.

Keywords: Révolutions, J.-M.G. Le Clézio, Britanny, breton identity, minority language.

Préliminaires

Jean-Marie Gustave Le Clézio, l'écrivain franco-mauricien nobelisé en 2008, puise doublement ses racines dans la « Bretagne profonde et ancienne »[1], car ses parents, cousins germains, partagent l'origine

---

[1] LEHUT, Bernard, *Le Prix Nobel de littérature se confie comme rarement sur sa carrière, son inspiration et « Chanson bretonne », publié avant le confinement* [En ligne], publié le 13 mars 2020, URL : https://www.rtl.fr/culture/arts-spectacles/80-ans-de-j-m-g-le-clezio-sa-famille-

bretonne[2], de même que le nom. Cet « autre pays au sein de la nation »[3], telle que Le Clézio nomme la Bretagne, revêt deux facettes renvoyant à des époques différentes de la vie de l'auteur : « La Bretagne pour moi a deux visages, celui de mon enfance, quand dans le pays bigouden la langue bretonne était majoritaire, avec toutes ses difficultés dialectales. Puis la Bretagne de mon âge adulte, quand j'y ai repris pied avec ma femme dans les années 75 »[4].

La Bretagne apparaît comme un *topos* récurrent dans l'œuvre leclézienne, pourtant, nulle part ailleurs il n'est plus question de la bretonnité que dans *Révolutions* et *Chanson bretonne*. Dans *Révolutions*, une des voix principales du roman polyphonique appartient au personnage qui incarne l'aïeul breton de l'écrivain, personnage animé par un fort patriotisme local, tandis que *Chanson bretonne*, le premier conte du recueil le plus récent de J.-M.G. Le Clézio, est un vrai hommage rendu au pays des ancêtres. Dans ce conte, l'auteur fait le tableau de la Bretagne profonde et mystérieuse non pas « par goût pour la nostalgie », mais « pour rendre compte de la magie ancienne »[5], comme il l'avoue lui-même. Cette terre de granite et de landes, telle qu'elle est dépeinte dans *Chanson bretonne*, est indissociable de ses menhirs et ses dolmens, de ses talus et ses chemins

---

la-bretagne-son-inspiration-il-se-confie-sur-rtl-7800381097?fbclid=IwAR30H-OqxWN9c04hPTk0g8Bi81pgf_gNANWU6tajfDkaZBuLjt6z04KFB8, consulté le 13 mars 2020.

2 Dans *Chanson bretonne*, Le Clézio mentionne pour la première fois son village d'origine : « Au bout de toutes ces routes, nous sommes arrivés au village du Cleuziou que notre père, sans aucune certitude, avait déterminé comme notre lieu d'origine. » (Jean-Marie Gustave Le Clézio, *Chanson bretonne* suivi de *L'Enfant et la guerre. Deux contes*, Paris, Gallimard, 2020, pp. 81-82.) Lors d'un entretien accordé à la parution du livre, l'écrivain revient sur ses mots et décrit ce village comme étant le vrai berceau de sa famille : « [C]'est un village de l'intérieur et je suis assez fier d'être originaire de cette Bretagne profonde, c'est de là qu'est partie ma famille pour aller un peu partout dans le monde, et il y en a qui sont allés en Amérique, d'autres sont allés en Inde et mon ancêtre directe est allé à l'île Maurice. » (LEHUT, Bernard, *Le Prix Nobel de littérature se confie comme rarement sur sa carrière, op. cit.*.)

3 Jean-Marie Gustave Le Clézio, *Révolutions*, Paris, Gallimard, 2003, p. 120.

4 KERJEAN, Émile, « Langue bretonne », in Marina Salles (dir.), *Dictionnaire J.-M.G Le Clézio* [En ligne], 2016, URL : http://www.editionspassages.fr/dictionnaire-jmg-le-clezio/lexique/langue-bretonne/, consulté le 26 avril 2020.

5 J.-M.G. Le Clézio, *Chanson bretonne*, *op. cit.*, pp. 81-82.

creux, ses fontaines sacrées, sa mer, ses plages dures, ses marées, son vent et ses tempêtes. Mais elle est surtout indissociable de la langue bretonne, cette langue très sonore, « avec des diphtongues, avec des consonnes très difficiles à imiter, des " h " un peu comme dans la langue allemande »[6], une langue honnie pendant des siècles – car associée au menu peuple –, et revigorée par la nouvelle génération car « certains parlent à nouveau la langue bretonne (avec parfois un drôle d'accent, mais après tout c'est le propre des langues vivantes que d'évoluer). C'est en partie par eux que la Bretagne vivra »[7].

Dans ce qui suit, notre but sera de passer au crible la récurrence du patois breton à travers l'histoire récente de la France, telle qu'elle est illustrée dans les œuvres du corpus. Quatre temps émailleront notre article dont le premier traitera de l'engagement de l'écrivain dans les problématiques actuelles de la société, tandis que les trois autres seront dédiés à la question du patois breton que nous analyserons en utilisant des lentilles à focalisation sociolinguistique, littéraire et philosophique.

J.-M.G. Le Clézio, un écrivain engagé

Dans une interview accordée il y a quelques années à Simon Kim, Le Clézio parle fièrement de l'héritage culturel existentialiste des Français en affirmant : « En France, nous sommes tous enfants de la littérature engagée de Sartre et de Camus. Nous avons hérité de leur besoin, de leur passion »[8]. Dans une autre interview, il décrit Sartre comme étant « doublement un héros : d'abord parce qu'il a incarné ce siècle, souffert ce siècle, agi ce siècle et aussi parce qu'il l'a exprimé »[9]. De son côté, Le Clézio, est un fin observateur des maux contemporains qu'il n'hésite pas de coucher sur le papier, se faisant ainsi défenseur de plusieurs causes

---

6 LEHUT, Bernard, *Le Prix Nobel de littérature se confie comme rarement sur sa carrière, op. cit.*

7 J.-M.G. Le Clézio, *Chanson bretonne, op. cit.*, p. 90.

8 Simon Kim, « La littérature comme alternative à la mondialisation » in *Le Courrier de la Corée*, 09/02/2002, *apud* Marina Salles, *Le Clézio. Notre contemporain*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006, p. 20.

9 J.-M.G. Le Clézio, « L'homme exemplaire », in *L'Arc* nº 30, 1966, p. 5.

d'actualité en ce début du XXIe siècle : l'écologie[10], le sort des migrants[11] ou bien la refondation de l'humain[12].

Enfin, mais pas des moindres, Le Clézio est engagé dans tout projet ayant trait à sa Bretagne. « J'appartiens à cette nation »[13] – c'est ainsi que, lors du festival « Étonnants voyageurs » de Saint-Malo en 2002, l'écrivain déclare l'attachement viscéral à sa terre natale. Puis, en 2007, dans un entretien publié dans *Télérama*, Le Clézio renouvelle ses serments d'appartenance et de fidélité à la Bretagne de ces ancêtres, en décrivant avec une immense tendresse ses landes natales empreintes de lumière, de vie et de magie :

> Mon imaginaire d'enfance est très lié à la Bretagne, où je passais mes étés, et dont est originaire ma famille, du côté maternel comme du côté paternel. Ma famille a immigré à l'Île Maurice au XVIIIe siècle, mais elle avait gardé par-delà les générations la conviction que la Bretagne était son lieu, sa terre d'attache, son refuge. Cet attachement familial intense explique sans doute que pour moi, aujourd'hui encore, en Bretagne, le

---

10 « [M]oi je crois beaucoup à l'écologie, c'est mon vrai combat, je ne suis militant d'aucune cause que celle-là : l'équilibre ». (SIMONIN, Patrick, Interview avec J.-M.G. Le Clézio « L'homme court à sa perte », la Foire du livre de Francfort, octobre 2017 [En ligne], diffusé le 12 juillet 2018, URL : https://www.tv5mondeplus.com/toutes-les-videos/magazine/l-invite-tv5monde-2017-2018-l-invite-tv5monde-2017-2018-22 , consulté le 5 août 2019).

11 L'écrivain souligne la responsabilité de l'homme vis-à-vis « des peuples qui sont en manque de tout, mais surtout de démocratie ». Pour lui, « [l]a responsabilité, ce n'est pas une vague notion philosophique, [mais] une réalité ». (BLUTEAU, Mariel, « "Comment pouvons-nous les renvoyer à la mort ?" Le vibrant plaidoyer de Le Clézio pour les migrants », [Émission radio] [En ligne], diffusée le 5 octobre 2017, France Inter, URL : https://www.franceinter.fr/culture/quand-jean-marie-gustave-le-clezio-lit-un-texte-inedit-sur-france-inter, consulté le 14 octobre 2018).

12 Une trentaine d'écrivains, parmi lesquels J.-M.G. Le Clézio, ont co-signé un manifeste littéraire intitulé « Nous sommes plus grands que nous ». Ce manifeste engage un processus d'adhésion humaine ayant à la base l'idée d'une identité plurielle et relationnelle : « il n'est pas de "pacte citoyen" qui tienne, s'il ne se nourrit pas de cette habitation du monde, de cette idée de soi et des autres, portée par les milliers d'œuvres qui forment une culture, où se reflètent les autres cultures, et qui témoignent ainsi des possibles infinis de nos imaginaires ». (CHAMOISEAU, Patrick, LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave, DEVI, Ananda *et alii*, « Nous sommes plus grands que nous », in *BiblioObs* [En ligne], publié le 3 juin 2017, URL : https://bibliobs.nouvelobs.com/idees/20170517.OBS9500/nous-sommes-plus-grands-que-nous-par-le-clezio-sansal-daoud.html, consulté le 5 octobre 2019).

13 ARGOURACH, Philippe, « Le Clézio : J'appartiens à cette nation », in *Agence Bretagne Press* [En ligne], publié le 09.10.2008, URL : https://abp.bzh/le-clezio-j-appartiens-a-cette-nation-12464, consulté le 20 avril 2020.

> soleil n'a pas l'air d'être le même qu'ailleurs, la mer semble habitée, tout comme la lande. Lorsque j'étais enfant, j'étais insomniaque, et il m'arrivait de marcher seul dans la lande la nuit, d'y éprouver comme une présence souterraine, un illogisme, une magie[14].

De là découle aussi son intérêt accru pour la langue bretonne. Liée à la question de la démocratie, de l'être humain et de sa liberté d'expression, la question de cette langue régionale, illustrée dans le roman *Révolutions*, est réitérée, dix-sept ans plus tard, dans *Chanson bretonne*. La remise en question de cette problématique par Le Clézio fait valoir la thèse plus récente selon laquelle chaque minorité a le droit de préserver sa langue et sa culture. Ceci est aussi le but de la *Charte européenne des langues régionales ou minoritaires*[15] qui reconnaît comme patrimoine culturel les différentes langues parlées sur le territoire du continent européen. Le Clézio non seulement expose la problématique des langues régionales dans son roman, mais il est aussi activement impliqué dans la signature de la Charte[16]. Qui plus est, à l'occasion du Festival de Saint-Malo de 2014, Le Clézio exprime son mécontentement vis-à-vis de la République, ses visions et le traitement injuste des identités, des langues et des traditions régionales[17]. Enfin, mais

---

14 *Ibid*.

15 Cette charte a été adoptée par la France en 1992, mais elle a été signée seulement en 1999. Critiquée et combattue par certains responsables politiques et chercheurs, vue comme une atteinte à l'unité nationale, une menace à la République et à la démocratie, elle a été finalement rejetée par le Senat en 2015.

16 Voici un fragment de sa lettre écrite comme réponse à la sollicitation de M. Morvan-Duhamel, le directeur de l'Institut d'histoire sociale : « J'en suis d'autant plus touché que je suis de ceux qui croient en l'absolue nécessité de ces langues, et en particulier à la langue bretonne, l'une des dernières langues celtes toujours parlées. […] Mais il est certain que le fait de soutenir les langues régionales ne diminue en aucune façon le rayonnement de la langue française, qui n'est pas seulement la langue de la Révolution, mais aussi celle de la littérature, faite de ce bruissement des autres langues. » (LE CLÉZIO, J.-M. G., « Lettre à M. Morvan Duhamel, directeur d'Institut d'histoire sociale » [En ligne], Nice, 1999, URL : https://www.traces-ecrites.com/document/le-clezio-sengage-pour-la-charte-du-conseil-de-leurope-sur-les-langues-regionales/, consulté le 7 octobre 2019).

17 « De nombreux penseurs français sont les héritiers d'une tradition uniculturelle, au sens où elle se veut universelle, républicaine, fondée sur l'apprentissage du français, l'histoire de France et le respect des droits de l'homme. Pourtant, lorsque la République s'est formée, elle aurait pu opter pour le fédéralisme, le respect des identités régionales, de leurs langues, de leurs traditions, comme cela est arrivé en Espagne. Elle aurait pu imaginer une Constitution plus souple, pluriculturelle. Mais rapidement, le jacobinisme, le centralisme

pas des moindres, fervent militant du bilinguisme au sein des régions de la France, à l'initiative de Catherine Ollivro, l'écrivain signe, en 2004, une pétition pour le sauvetage de la langue bretonne[18].

Cependant, force est de constater que la question des patois n'est pas seulement un gisement proprement politique, mais aussi sociolinguistique, littéraire et philosophique, c'est pourquoi, dans ce qui suit, nous nous donnons pour but d'y réfléchir en la passant par le filtre de ces disciplines d'études.

Le breton, langue des ancêtres : approche sociolinguistique

Dans *Révolutions*, Le Clézio réclame son origine bretonne, en engageant en même temps le lecteur à une réflexion sur les valeurs éthiques. Tel est le chapitre qui ouvre la narration, dans lequel l'écrivain évoque la guerre par l'intermédiaire de l'histoire de Jean-Eudes Marro, entre 1792 et 1794. Le héros, impressionné et animé par « ces événements extraordinaires qui avaient bouleversé Paris dans [s]on adolescence […], le soulèvement du peuple et la prise de la Bastille, la proclamation de la Constitution, la Déclaration des droits de l'homme, l'abolition des privilèges, la fuite du ci-devant roi et la proclamation de la république »[19], prend la décision hâtive de s'engager dans l'armée française pour défendre la République : « J'ai quitté Runello le jour de mes dix-huit ans. […] Quand on est jeune, on ne pense pas aux conséquences des décisions qu'on prend, on fait tout avec

et l'intransigeance républicaine se sont affirmés. » (JOIGNOT, Frédéric, « Jean-Marie Gustave Le Clézio : "Je n'ai pas une identité malheureuse mais multiple, comme énormément de gens" », in *Le Monde* [En ligne], publié le 15 septembre 2014, URL : https://www.lemonde.fr/blog/fredericjoignot/2014/09/19/1913/, consulté le 7 octobre 2019).

[18] Selon les signataires de cette pétition, la langue bretonne représente « un élément fondamental de la culture, une langue qui participe à la richesse de la culture en France et en Europe, un élément clé pour l'avenir de la Bretagne et notamment pour sa reconnaissance internationale ». (LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave, OLLIVRO, Caroline, ORSENA, Erik *et alii*, « Une pétition pour "le sauvatage de la langue bretonne" », in *Le Monde* [En ligne], le 13 mai 2004, URL : https://www.lemonde.fr/archives/article/2004/05/13/une-petition-pour-le-sauvetage-de-la-langue-bretonne_364675_1819218.html, consulté le 17 septembre 2019).

[19] J.-M.G. Le Clézio, *Révolutions*, *op. cit.*, p. 68.

emportement, avec impatience, sans calcul »[20]. C'est cette fièvre nationaliste, cette « impatience bouillante »[21] qui l'emporte loin de son village natal, sa famille et sa bien-aimée, et qui le fait tourner, un peu trop tôt, en un homme d'armes.

L'expérience de la guerre est une expérience fondamentale pour le devenir d'un homme, avoue le personnage-narrateur : « Les hommes sont partis, et ce n'est pas les mêmes qui sont revenus. Ceux qui reviennent ne reconnaissent plus rien, ils sont devenus étrangers »[22]. Jean-Eudes Marro surprend avec horreur le changement subi par ses camarades – perte d'empathie et déshumanisation –, et c'est cette prise de conscience du comportement des militaires, parfois indigne et contraire aux lois, qui le déterminera à quitter l'armée de la République et qui influencera de façon essentielle la trajectoire de sa vie. L'épisode auquel nous faisons référence a lieu un jour quand, en passant près de la ferme d'un paysan, les militaires opérant des réquisitions, aperçurent un champ de blé récemment moissonné. Cela signifiait que la moisson avait été rentrée et cachée. Comme le fermier refusait d'en parler, les militaires étaient décidés de prendre ses grains, de pendre le fermier, et d'incendier sa maison. Face à la cruauté de cet acte qui allait sans doute être exécuté, la conscience de Jean se réveilla. Il réussit à empêcher l'accomplissement d'un crime, en faisant appel au peu d'humanité qui animait les soldats. Dans *Chanson bretonne*, l'écrivain remémore cette scène hautement symbolique, en attribuant l'histoire à Alexis François, son protagoniste de droit :

> [M]on ancêtre Alexis François, soldat de l'an 2 de la République, […] fervent républicain, partisan du fédéralisme, […] s'était battu contre les Prussiens, et avait vu le visage horrible de la guerre […]. Mais il détesta aussi l'injustice que l'armée révolutionnaire exerçait dans cette province affamée et réduite à la misère. […] Sa troupe parcourait la campagne du Morbihan à la recherche de blé pour approvisionner l'armée. Un paysan avait caché son blé sous une meule, et les soldats, l'ayant découvert, s'apprêtaient à pendre le coupable sans autre forme de procès. Mon aïeul s'interposa, arguant que l'armée révolutionnaire

[20] *Ibid.*, p. 59.
[21] *Ibid.*, p. 69.
[22] *Ibid.*, p. 172.

> ne pouvait pas se conduire comme des brigands. Il convainquit les hommes de le laisser conduire le paysan au bourg voisin pour qu'il soit jugé par un tribunal. Arrivé devant le juge, il lui dit : « Vous pouvez pendre cet homme, mais alors vous devrez pendre tous les Bretons qui cachent leur blé pour pouvoir nourrir leur famille. » Le juge écouta mon ancêtre et laissa la vie au paysan[23].

Force est de mentionner que le paysan que les soldats veulent mettre à mort est incapable d'utiliser une langue autre que le dialecte breton. Ce fait rend la situation encore plus difficile, car il se trouve dans l'impossibilité de défendre sa cause : « [Nous] fîmes sortir le fermier, un homme âgé d'une cinquantaine d'années, très effrayé, ne parlant que le breton. Les hommes de ma compagnie sont tous gallos, et c'est moi qui fus chargé d'interroger le fermier. À chaque question que je lui posais pour savoir où il avait caché son blé, l'homme répondait, Vari José, *nameus ket*, en secouant la tête »[24].

Le Clézio se sert de cet épisode afin de glisser des informations d'ordre culturel d'une importance capitale pour le développement de la langue française, nommément les démarches d'éradication des langues minoritaires entreprises par l'abbé Henri Grégoire[25] : « Je pensais aussi à la scène qui s'était déroulée près d'Hennebont, et au mauvais traitement général qui était fait à la Bretagne. La langue bretonne n'avait-elle pas été interdite à la Convention par l'abbé Grégoire ? Et n'avait-on pas moqué Hyppolite Coroller et Joseph Delaville quand ils avaient osé demander publiquement que les décrets de l'Assemblée législative soient traduits en breton ? »[26]

À ce moment-là de l'histoire, le peuple français était forcé de se défaire de ses langues régionales, d'oublier une partie de sa culture, comme le suggère le titre grandiloquent du rapport signé par Grégoire : *Sur la nécessité*

[23] J.-M. G. Le Clézio, *Chanson bretonne*, *op. cit.*, pp. 83-84.

[24] J.-M. G. Le Clézio, *Révolutions*, *op. cit.*, p. 174.

[25] Prêtre catholique, évêque constitutionnel et homme politique français, figure centrale de la Révolution française, l'abbé Grégoire commence, en 1790, une enquête sociolinguistique représentant la mise en forme d'un conflit entre la langue française et les patois. Grégoire soutenait que, à cause de ces langues, la France était un pays morcelé, qui manquait de francité, d'unité. (Henry Boyer, *Cours de Sociolinguistique*, Université Paul Valéry, Montpellier III, 2008, p. 11.)

[26] J.-M.G. Le Clézio, *Révolutions*, *op. cit.*, p. 174.

et les moyens d'anéantir les patois et d'universaliser l'usage de la langue française[27]. Pourtant, en réalité, il y avait une opposition entre la nécessité d'une langue unitaire pour les habitants de la France et le principe de la préservation des langues régionales. Le Clézio réussit non seulement à illustrer cette opposition, mais aussi à réhabiliter ce qui est local et régional, tout en montrant que l'expérience individuelle contredit le sens des vérités établies et transmises par la discipline historique. La Révolution a eu parmi ses buts l'unification de la langue[28], une seule langue du nord au sud et de l'ouest à l'est, mais à quel prix ? Pour ce qui est du rapport Barère du 28 janvier 1794, celui-ci s'est servi de la langue comme d'un instrument politique et idéologique, exigeant « une communication de pensée transparente » – qui ne pouvait se réaliser qu'à travers la langue nationale – au sein d'« une nation éclairée »[29], telle que son auteur cataloguait la nation française. Le Clézio surprend cet épisode de l'histoire de la France ainsi que ses implications linguistiques et socio-culturelles :

> La Révolution, qui avait œuvré pour libérer tous les peuples de la terre, s'acharnait à présent à restreindre cette liberté, refusant à chacun le droit de pratiquer selon ses croyances et sa tradition. […] La langue bretonne elle-même devenait condamnable aux yeux des Jacobins. Le député Barère n'avait-il déclaré à l'Assemblée, en réponse aux requêtes des Bretons, que *le fédéralisme et la superstition parlent le breton*. La loi du 30 vendémiaire de l'an II, article 7, proclamait que *dans toutes les parties de la République, l'instruction doit être faite seulement en français*[30].

En parcourant le texte de *Révolutions*, le lecteur côtoie deux autres personnages qui ont du mal à s'exprimer, cette fois-ci, non pas dans la langue française, mais dans le patois de l'autre. Le capitaine Duquenels ne possède qu'un vocabulaire breton très restreint pour s'adresser à ses soldats : « J'entendais la voix du capitaine Duquenels qui criait aux Bretons le seul

---

[27] GRÉGOIRE, Henry, *Sur la nécessité et les moyens d'anéantir les patois et d'universaliser l'usage de la langue française* [En ligne], Paris, L'Imprimerie nationale, 1794, URL : https://archive.org/details/rapportsurlanece00greg/mode/2up, consulté le 2 octobre 2019.

[28] Maria Pavel, *Éléments de sociolinguistique*, Iaşi, Casa Editorială Demiurg, 2007, p. 162.

[29] Yannick Bosc, Sophie Wahnich, *Les voix de la Révolutions. Projets pour la démocratie*, Paris, La Documentation française, 1990, p. 180.

[30] J.-M.G. Le Clézio, *Révolutions*, *op. cit.*, p. 183.

ordre qu'il savait dans cette langue, *Torpen ! Warraok !* c'est-à-dire : Casse la tête ! En avant ! »[31] Jean Eudes, de son côté, se trouve aussi, à un moment donné, dans l'incapacité de communiquer : « Les soldats qui s'y trouvaient n'appartenaient pas à ma compagnie. Ils avaient le visage basané des gens du Sud, ils parlaient dans une langue que je ne comprenais pas »[32]. Pourtant, animé d'un fort patriotisme local, le jeune homme se déclare contre le projet relatif au renoncement aux langues régionales énoncé par l'abbé Grégoire.

Nous concluons que, malgré l'envergure du projet et l'énergie mise en œuvre par l'abbé Grégoire et ses confrères, l'uniformisation des pays de la France, la francisation de sa population et l'éradication des langues minoritaires reste un rêve, chaque région conservant ses traditions et chaque parler ses particularités.

Le patois breton, une langue comme un animal disparu : approche littéraire

Le héros de *Révolutions*, Jean-Eudes Marro, parle avec fierté de sa région qu'il nomme « ma Bretagne » ou bien « notre Bretagne », l'écrivain mettant en exergue, par l'intermédiaire des adjectifs possessifs, l'idée d'appartenance et d'attachement à la terre natale. Il n'est alors pas fortuit si, dans l'imagination de l'homme, cette contrée est empreinte d'une douceur féminine s'associant au visage de la femme qu'il aime : « Pour chasser ces mauvaises pensées, je ferme les yeux et je cherche à voir le visage de Marie Anne Naour, son regard limpide, son sourire gentil qui sont bien de ma Bretagne »[33].

L'incidence élevée des mots « breton » et « Bretagne » renforce l'image de ce petit pays situé à l'intérieur d'un autre, plus grand, qui est la France. Avant de partir à la guerre, Jean Eudes fait un rêve dans lequel il annonce à sa mère sa décision de s'engager dans les volontaires pour défendre la République, et c'est sa réponse qui vaut la peine d'être analysée : « C'est bien, mais n'oublie pas la religion de tes ancêtres. […] Elle me disait qu'il y

[31] *Ibid.*, p. 122.
[32] *Ibid.*, p. 129.
[33] J.-M.G. Le Clézio, *Révolutions*, *op. cit.*, p. 81.

avait un autre pays au sein de la nation, et que je devais porter ce pays dans mon cœur, sans jamais le renier »[34]. L'amour de la terre natale, pour Jeunes Eudes, tout comme pour beaucoup de Bretons, passe avant l'amour du pays, l'identité régionale étant assez souvent plus forte que l'identité nationale. En réalité, un pourcentage important des bretonnants déclarent se sentir plus Bretons que Français[35], car tandis qu'ils considèrent la France leur « patrie », ils voient dans la Bretagne leur « matrie »[36], berceau de cette langue proche de l'âme dans laquelle on plaisante, on parle de l'amour ou de sa vie privée. Dans *Révolutions*, Le Clézio surprend ce côté intime du patois breton : « Sur la place de l'église, ils avaient coiffé des cocardes. Ils parlaient fort en breton. J'écoute leurs voix chantantes, et l'interprète debout à côté de la table du recruteur : Ton nom ? Ton pays ? Ton âge, ta profession ? Es-tu marié ? Ils ne comprennent pas très bien, ils rient, les plaisanteries fusent en breton, à cause de la question sur le mariage »[37].

Jean-Eudes, le personnage-narrateur, éprouve une grande affection pour sa langue régionale – « [j]'écoutais les Bretons qui parlaient dans leur langue, ce mélange des sons gutturaux et la mélodie chantante de leur accent »[38] – pourtant, le lecteur ne le surprend jamais s'adressant aux autres dans son patois, car, à chaque fois que l'écrivain insère dans le discours narratif des phrases en breton, ces mots appartiennent aux autres personnages. À part les phrases du capitaine Duquesnel et celle du paysan breton auxquelles nous avons déjà fait référence, nous pouvons extraire du texte très peu de mots dans cette langue. Les deux autres récurrences du patois breton articulées par les personnages sont « *Perez truez, ho pezet truez*, c'est-à-dire : ayez pitié du malheureux soldat »[39], les dernières paroles du

[34] *Ibid.*, p. 120.

[35] Ronan le Coadic, *L'Identité bretonne*, Terre de brume Éditions, Presses Universitaires de Rennes, 1998, p. 61.

[36] LE COADIC, Ronan, « De la carte d'identité à l'identité à la carte : complexification de la relation entre identités et territoires », in France Guerrin-Pace, Elena Filippova (dir.), *Ces lieux qui nous habitent : Identités des territoires, territoires des identités*, Paris, Éditions de l'Aube, 2008, pp. 117-123. Version HAL [En ligne], publiée le 7 juillet 2010, p. 6, URL : https://core.ac.uk/download/pdf/47813295.pdf, consulté le 1er mai 2020.

[37] *Ibid.*, p. 62.

[38] *Ibid.*, p. 67.

[39] *Ibid.*, p. 124.

soldat Samson, et « *Kousk, Ianikou, kousk ma bugale* »[40], refrain d'une berceuse bretonne chantée par Marie-Anne, sujet auquel nous reviendrons dans la quatrième partie de notre article. À ces phrases, s'ajoute l'épigraphe qui ouvre le roman, « *Avel, aveliou, oll avel* », signifiant « Vent, vents, tout est vent », et qui représente, tel que le remarque Émile Kerjean dans la rubrique dédiée à la langue bretonne du *Dictionnaire J.-M.G. Le Clézio*, « un hommage [que rend l'écrivain] à la langue maternelle de son ancêtre breton, François Alexis Le Clézio »[41]. En se servant de cette épigraphe, Le Clézio, « qui a découvert dès son enfance la violence des vents et des tempêtes du côté de la baie de Douarnenez »[42], introduit le lecteur dans l'atmosphère mythique d'une Bretagne inséparable de sa dimension éolienne. Mais à part les symboles du vent qu'énumère Kerjean, « fugacité, instabilité, vanité, inconstance de toutes choses, donc aussi changement, révolution, " révolutions " »[43], il existe aussi une profonde connexion entre ce phénomène naturel et le caractère des habitants de la Bretagne qu'il faut souligner. Dans l'imaginaire collectif, les Bretons, grandement influencés par le vent[44], apparaissent comme des gens dures et entêtées, mais aussi tenaces et travailleurs. L'aïeul Alexis François, tel que le décrit l'écrivain, ne fait pas exception.

À la différence de *Révolutions* où l'on ne trouve que cinq occurrences du patois breton, *Chanson bretonne*, conte dans lequel Le Clézio évoque les étés qu'il passe, pendant son enfance, en Bretagne, à Sainte-Marine, entre 1948 et 1954, déborde de tels mots. Aux souvenirs conservées depuis longtemps au creux de sa mémoire, se mêlent les mots de la langue bretonne pour laquelle l'écrivain ressent une réelle fascination :

> Il y avait l'apprentissage de la langue bretonne qui était exaltant, mon frère parle parfaitement le breton, moi j'étais un peu jeune, je l'ai laissé interpréter pour moi, mais l'apprentissage d'une langue, entrer dans

---

40 *Ibid.*, p. 221.

41 KERJEAN, Émile, « Langue bretonne », in *Dictionnaire J.-M.G. Le Clézio*, *op. cit*.

42 *Ibid.*

43 *Ibid.*

44 Je pense que le caractère du Breton est un peu à l'image de la Bretagne. Moi, je vois la Bretagne comme un pays qui doit faire face à l'attaque de la mer qui vient frapper les côtes. C'est un conflit perpétuel. Le vent sur la Bretagne. Je pense que le caractère du Breton, c'est un peu une conséquence de ça. Rien n'est acquis. Il faut toujours s'accrocher ». Ronan le Coadic, *L'Identité bretonne*, *op. cit.*, p. 60.

> une société, ça donne l'impression qu'on est sur le seuil d'une maison qu'on ne connaît pas, on est invités à entrer et ce sentiment-là, c'était merveilleux. C'est pour ça que je regrette beaucoup l'absence de la langue bretonne, parce que c'était une dimension qui ajoutait aux bienfaits du paradis et il y avait le paradis, comme chacun sait, le paradis, il faut que ce soit autre, le paradis ne peut pas ressembler à notre vie de tous les jours[45].

Il n'y avait alors qu'une clé qui pouvait ouvrir la porte vers l'univers ludique, bienheureux de l'enfance vécue au cœur de la Bretagne et cette clé était précisément la langue bretonne : « L'été, nous étions immergés dans une société où le breton était dominant. Il fallait apprendre des mots : pour jouer avec les autres enfants, aller à la pêche avec eux et se différencier des simples touristes »[46].

Les mots que l'écrivain remémore et insère dans ce conte peuvent être regroupés par thèmes : le temps, la pêche, les plats et les boissons traditionnels, la nature, la patrie et les légendes. L'auteur avoue avoir « retenu ces mots qui parlent de la pluie et des nuages, *glav*, *glao*, *glaobil*, *glao stank*, *glao sil*, pluie à verse, pluie fine, *glaoier*, *ailhenn*, *ibistrenn*, le crachin … »[47], de même que le mot breton pour « tempêtes », « *bar-amzel* » (*CB*, 99). Il se rappelle aussi « [l]es phrases toutes faites comme des proverbes, *Glav a ra abaoe derc'hent dec'h* : " La pluie n'arrête pas depuis avant-hier " », que répétait Madame Le Dour, la fermière, ou bien les phrases qu'elle employait pour décrire le brouillard s'installant sur le pays : « *al latar*, *lusenn*, *listen*, *ar kouberg*, *brumen a raio en noz*, une fumée qui monte de la mer et coupe la tête aux pins … »[48].

Il énumère aussi des verbes et des noms liés à la pêche, activité qu'il pratiquait à côté des enfants bretons : « *a-paolev* pour aller à la godille, *krog eo* pour jeter la ligne, *higenn* pour l'hameçon, *bouhed*, la nourriture, pour l'appât, *a-treant* quand il faut enfoncer la pointe du couteau dans le cerveau du poisson »[49].

---

45 LEHUT, Bernard, *Le Prix Nobel de littérature se confie comme rarement sur sa carrière*, *op. cit.*

46 Grégoire Leménager, « Le Clézio : "La nostalgie a un goût malsain" », in *L'OBS*, nº 2890, 26.03.2020, p. 73.

47 J.-M.G. Le Clézio, *Chanson Bretonne*, *op. cit.*, p. 33.

48 *Ibid.*, pp. 33-34.

49 *Ibid.*, p. 47.

L'écrivain mentionne également les noms de quelques plats et boissons traditionnels, les « vrais *krampouzen* de froment épaisses et lourdes, sans sucre ni beurre », les crêpes que l'on cuisait dans des plaques appelées « *bilig* », « les bolées de cidre tiède » et « le *youd,* le porridge d'avoine commun aux Bretons, aux Écossais et Gallois »[50]. Il garde d'ailleurs un souvenir attendri de Mme Le Dour chez qui lui et son frère allaient chercher le lait et qui les invitait parfois à manger ces crêpes, « non pas les crêpes fines ou les galettes de sarrasin fourrées de choses salées »[51], mais « des crêpes assez rustiques », « faites avec un mélange d'orge et de blé […] et qu'on mangeait sans rien, juste la crêpe sans sucré, et arrosée d'un cidre chaud »[52].

Ensuite, l'écrivain emploie des mots bretons pour parler de sa patrie, mentionnant le « *Breizh atao !* », « le cri du ralliement des Bretons »[53], le célèbre hymne breton « *Breizh bro koz ma zadou,* " Bretagne vieux pays de mes ancêtres " » ou le « *Gwenn ha Du*, le drapeau décoré de ses neufs bandes blanches et noires symbolisant les pays de Bretagne, portant à l'angle des queues d'hermine héraldiques du duché »[54].

La culture bretonne est particulièrement riche en contes, c'est pourquoi un autre sujet que l'auteur évoque par le truchement des mots bretons sont les légendes et les lieux magiques. Il parle ainsi du « Beg an Dorchen, en breton la pointe de la butte »[55], un endroit d'une beauté éblouissante surplombant la mer, du « *marc'h* », le dieu cheval « qui avait donné son nom au roi de Cornouaille de la légende de Tristan et Isolde »[56], du « *peulven* » ou du « pilier de pierre », faisant référence aux menhirs dont il nomme « le grand menhir brisé » de Locmariaquer, « les tables de pierre et les tumulus » de Carnac et « le menhir englouti » de Loctudy[57], monuments auxquels s'ajoute le « *Pen ar bed* »[58] – qui veut dire l'extrémité du monde, syntagme employé pour désigner la Pointe de la Torche –, aussi bien que la « *Karreg-*

50 *Ibid.*, pp. 38-40.
51 *Ibid.*, p. 38.
52 LEHUT, Bernard, *Le Prix Nobel de littérature se confie comme rarement dans sa carrière, op. cit.*
53 J.-M.G. Le Clézio, *Chanson Bretonne, op. cit.*, p. 86.
54 *Ibid.*, p. 95.
55 *Ibid.*, p. 70.
56 *Ibid.*, p. 78.
57 *Ibid.*, p. 80.
58 *Ibid.*, p. 71.

sonn, la Roche qui chante, qui vibrait d'une certaine façon quand elle annonçait un naufrage »[59]. Si La Bretagne est empreinte d'une forte magie du lieu, car malgré la modernité, elle garde vivant son mystère ancien relatif aux pierres, aux fées et aux druides, les Bretons sont également doués d'une très fine perception leur permettant de saisir l'inhabituel. C'est ainsi que la magie « passe par certains hommes, certaines femmes, héritiers de traditions ancestrales, peut-être parce qu'ils ont été éduqués par la terre, par le vent et les saisons plutôt que par l'école communale »[60].

Les Bretons sont connus comme des êtres perceptifs, étroitement liés à la nature, qui ressentent les changements du temps et les menaces liées aux phénomènes naturels, mais aussi comme ayant une forte conscience écologique, une attention particulière aux menues créatures. Pourtant, nous raconte Le Clézio, ses amis d'enfance aimaient torturer les « *ch'will*, les hannetons dorés » et les « *touzed* », les crapauds[61], tandis que lui-même finissait parfois par écraser des doryphores, même si son intention était de les apprivoiser afin d'en créer un cirque. À part ces noms communs désignant des animaux, l'écrivain évoque la nature environnante par l'intermédiaire des mots comme « *al lann* », la plante qui, à la fin de l'été, « produisait un spectacle de fleurs jaunes »[62], ou bien « *ster ar sorren* », « la rivière du sommeil »[63], tel que les Bretons appellent le fleuve Odet.

Il existe d'autres mots bretons insérés dans le conte qui échappent à notre catégorisation, des mots appartenant à des champs sémantiques différents : « *Itron Santez Anna* »[64], syntagme faisant référence aux chants liturgiques, « *hyangsu* »[65], la nostalgie, « *miz Eost* »[66], le mois de la moisson, « *Skol ar Kleuziou* »[67], l'école des talus, « *krez ker* »[68], les centres-villes, ou bien

[59] *Ibid.*, pp. 99-100.
[60] *Ibid.*, p. 100.
[61] *Ibid.*, p. 57.
[62] *Ibid.*, p. 78.
[63] *Ibid.*, p. 47.
[64] *Ibid.*, p. 46.
[65] *Ibid.*, p. 47.
[66] *Ibid.*, p. 48.
[67] *Ibid.*, p. 89.
[68] *Ibid.*, p. 90.

les « les *penn sardin* »[69], les femmes de Douarnenez vêtues de leurs uniformes noirs.

Les noms et les expressions bretons, nombreux, mais disparates, qu'introduit Le Clézio dans son texte, laissent au lecteur l'impression d'une langue qui s'éteint graduellement, qui disparaît, ce qui est, au fond, le but recherché. Le Clézio est un militant des idiomes, qui « sent qu'une langue peut aussi mourir, comme un dodo, comme un animal, ou comme la nature »[70]. Dans *Chanson bretonne*, il met en exergue ce phénomène regrettable par son ton triste et désenchanté :

> Cela fut, à cette époque, comme un vent violent qui a balayé toute la Bretagne et a bouleversé de fond en comble les institutions, confondant l'attrait pour la modernité avec la honte des origines, identifiant l'héritage ancestral à la crainte de l'arriération […]. Mais qu'en l'espace non pas d'une génération, mais d'une dizaine d'années (entre mes quinze ans et mes vingt-cinq ans), la musique de la langue bretonne ait cessé de résonner partout où naguère je l'avais entendue – dans la bouche des petits enfants, sur la place publique, sur les barques des pêcheurs, à l'église, au café, sur les marchés […] comme si d'un coup de baguette magique, on avait remplacé la population par une autre [71].

L'écrivain exprime dans un entretien la surprise et le regret qu'il a ressentis, à son retour en Bretagne, face au déclin de la langue bretonne dont la pratique continue à s'effondrer aujourd'hui encore[72]. Il déplore la perte de cette langue que l'Unesco considère comme sérieusement en danger, étant située au troisième stade d'une échelle qui n'en compte que quatre. Il condamne non seulement l'État, mais aussi le peuple pour cette paupérisation linguistique et culturelle : « Incompréhensible qu'en si peu de

---

69 *Ibid.*, p. 98.

70 SIMONIN, Patrick, *Interview avec J.-M.G. Le Clézio « L'homme court à sa perte », op. cit.*

71 J.-M.G. Le Clézio, *Chanson Bretonne*, *op. cit.*, pp. 27-28.

72 [C]'est une disparition cruelle qui a eu lieu en France à peu près au même moment dans toutes les régions […] Mais, le breton, effectivement, quand je suis retourné vers l'âge de 16-17 ans, et puis ensuite, quand je me suis marié avec Jémia et que nous sommes allés en Bretagne, […] j'ai été stupéfait d'entrer dans des cafés et l'on ne parlait plus le breton. Autrefois, j'entendais le breton partout. [Ça] me manquait, ça me donnait le sentiment qu'une tempête était passée et avait dévasté ce pays, avait soufflé sur les esprits et avait effacé la langue bretonne. (LEHUT, Bernard, *Le Prix Nobel de littérature se confie comme rarement sur sa carrière*, *op. cit.*)

temps, la langue avec son héritage culturel ait disparu. C'est imputable à l'État, qui a multiplié les actions de destruction. Mais aussi aux Bretons qui ont refusé de la parler à leurs enfants afin de les prémunir contre la discrimination dont ils avaient été victimes »[73].

Le Clézio avoue ne pas pouvoir comprendre l'abandon de la langue bretonne de ses amis d'enfance, qui, arrivés à l'âge adulte, se sont aussitôt défaits de cette langue, en renonçant, par ce faire, à une partie saillante de leur identité. En se laissant dépouiller de ce précieux héritage ancestral, les Bretons ont activement participé au projet de nivellement culturel et d'uniformisation identitaire entamé il y a deux siècles par l'abbé Grégoire. Si au début du XIXe siècle le monolinguisme breton touchait encore la moitié de la population de la Basse-Bretagne, cinquante ans plus tard, une majorité écrasante des Bretons avait cessé de transmettre la langue bretonne à leurs enfants[74]. L'État réussit à décrédibiliser la culture bretonne, à contester la légitimité des locuteurs, et à leur imprimer un complexe d'infériorité vis-à-vis d'une langue devenue semblable à un « abcès qu'il ne fallait surtout pas montrer »[75] :

> Cette génération-là était encore née dans la langue bretonne, et même si à l'école publique on leur interdisait de parler « patois » […], l'été célébrait la liberté de la langue. […] Ensuite, en grandissant, ils ont perdu l'usage de la langue, non parce qu'ils l'oubliaient, mais parce que c'était leur langue d'enfance, la langue d'avant, quand on n'a pas besoin de gagner sa vie ni de réussir ses études. Je me souviens d'eux tous, […] qui ont à un certain moment de leur vie décidé d'arrêter de parler leur langue pour devenir français. Pourquoi ? Pourquoi n'ont-ils pas résisté ? Pourquoi ont-ils cru que la langue bretonne les rejetait dans une catégorie inférieure, les condamnerait à la misère ou à l'ignorance[76] ?

---

[73] PITARD, Florence, « La Bretagne est ma terre natale », in *Ouest France,* le 18 avril 2020 [En ligne], URL : https://www.ouest-france.fr/culture/livres/entretien-le-clezio-la-bretagne-est-ma-terre-natale6811705?fbclid=IwAR2aWaRejbO2AA6KrxZg_PIvPGt8EAX_ k7Pm6H98HsET2juLq9ZvI5HX1nY , consulté le 19 avril 2020.

[74] Tudi Kernalegenn, « Parlons du breton », in *ArMen, La Bretagne éclairée*, n[o] 199, mars-avril 2014, p. 66.

[75] Ronan Le Coadic, *L'Identité bretonne*, *op. cit.*, p. 197.

[76] J.-M.G. Le Clézio, *Chanson Bretonne*, *op. cit.*, pp. 25-26.

Le Clézio identifie trois variétés du patois breton qu'il expose dans son conte : le breton ancien que très peu de gens parlaient encore dans les années cinquante[77], le breton traditionnel qu'il avait lui-même utilisé afin de communiquer avec ses amis d'enfance, ainsi que le breton moderne parlé par les néobretonnants[78]. Conscient du fait que c'est dans la destinée d'une langue vivante que d'évoluer, l'écrivain exprime son contentement vis-à-vis de la sauvegarde – symbolique soit-elle – de la langue du « pays qui [lui] a apporté le plus d'émotions et de souvenirs »[79]. Les sociolinguistes estiment que la pratique de la langue bretonne se maintiendra dans les décennies à venir et que, grâce aux passionnés, même si peu nombreux, cette langue n'atteindra jamais le point zéro. Malgré son atrophie relative et son caractère artificiel, le patois breton restera une réalité pour les générations à venir[80].

La langue bretonne comme langue maternelle : approche philosophique

À part les implications sociolinguistiques, politiques, ou historiques que peut avoir la lutte constante qui se donne entre, d'un côté, l'abandon, et de l'autre, la préservation des langues minoritaires régionales, nous pouvons y discerner une forte empreinte philosophique. La famille Marro quitte la Bretagne pour ne jamais y revenir, sans quitter pour autant la langue des ancêtres, composante insécable, inaliénable d'une patrie qu'ils emporteront toujours avec eux, car si nous prêtons foi aux propos de Jacques Derrida, « [l]es exilés, les déportés, les expulsés, les déracinés, les nomades ont en commun deux soupirs, deux nostalgies, leurs morts et leur langue »[81]. À bord

---

77 « Elle parlait cette langue chantante du pays bigouden, en breton et en français. Mon frère qui s'intéressait depuis tout petit aux langues, avait appris avec elle le breton de la région – plus tard il découvrit que son dialecte était si ancien que peu de gens pouvaient le comprendre. » (J.-M.G. Le Clézio, *Chanson Bretonne*, p. 33.)

78 « Aujourd'hui j'écoute la radio en breton diffusée sur tout le territoire, avec parfois l'impression que les locuteurs parlent en français, tellement les sons se sont éloignés du chant vernaculaire, des diphtongues, des voyelles vélaires et des consonnes chuintantes que j'entendais autrefois. » (J.-M.G. Le Clézio, *Chanson Bretonne*, *op. cit.*, p. 28.)

79 *Ibid.*, p. 14.

80 Erwan Le Pipec, « Le breton, langue-totem ? », in Ronan Calvez (dir.), *La Bretagne Linguistique*, n° 18, 2014, p. 35.

81 Jacques Derrida, Anne Dufourmantelle, *Anne Dufourmantelle invite Jacques Derrida à répondre. De l'hospitalité*, Paris, Calmann-Lévy, 1997, p. 94.

du bateau qui les emmène à l'île Maurice, Marie-Anne, l'épouse de Jean Eudes, chante à la petite Jeanne, leur nouvelle-née, une berceuse bretonne. Le transfert d'un tel héritage linguistique et culturel, étroitement lié à la construction d'une identité nationale et régionale, ne peut se réaliser que par l'intermédiaire de la langue que la mère transmet à ses enfants, car, comme l'affirme le philosophe, il existe un lien indéfectible entre le maternel et la langue. Par contre, porter en soi une langue qu'on ne transmet pas à nos descendants, serait comme si on portait « un caveau secret, […] comme un enfant handicapé – chéri et inutile –, ce langage d'autrefois qui se fane sans jamais nous quitter »[82], remarque Julia Kristeva.

Il importe de nous arrêter sur la scène décrite par Jean Eudes qui énonce à cet instant précis de la narration une des phrases-clés du roman : « Marie-Anne lui chantait une berceuse bretonne, *Kousk, Ianikou, kousk ma bugale* [83] et de temps à autre lui donnait le sein, qu'elle tétait goulûment »[84]. Cette scène hautement symbolique illustre le lien entre la relation physiologique fondamentale de l'enfant avec la mère et les connaissances que celle-ci lui transmet. L'apprentissage de la langue bretonne semble être facilité par le lait maternel, la transmission du précieux héritage passant par cette humeur fondamentale du corps humain. L'enfant se nourrit du lait et de la langue dite maternelle, les deux s'associant à l'affection, à la tendresse et à l'amour de la mère, inoculés lors des moments privilégiés de l'intimité familiale.

En retournant à la philosophie de Derrida, il faut remarquer qu'elle invite à une réflexion approfondie sur la question de la langue maternelle que nous pouvons aisément extrapoler et appliquer dans l'analyse de *Révolutions* :

> Que nomme en effet la langue, la langue dite maternelle, celle qu'on emporte avec soi, celle qui nous emporte aussi de la naissance à la mort ? Ne figure-t-elle pas le chez-soi qui ne nous quitte jamais ? [Le] lieu le plus inaliénable, […] une sorte d'habitat, un vêtement ou une tente ? Ladite langue maternelle, ne serait-ce pas une sorte de seconde

[82] Julia Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1988, p. 27.
[83] « Dors Ianikou, dors mon enfant. »
[84] J.-M.G. Le Clézio, *Révolutions*, *op. cit.*, p. 221.

> peau qu'on porte sur soi, un chez-soi mobile ? Mais aussi un chez-soi inamovible puisqu'il se déplace avec nous[85] ?

Ainsi, en nous appuyant sur le raisonnement de Derrida, nous nous demandons, à notre tour, s'il est moral et éthique d'exiger au paysan breton d'abjurer une langue qui constitue son for intérieur, sa dernière demeure, sa maison qui ne le quitte et qu'il ne quitte jamais. Nous pensons que lui demander de renier sa langue signifierait le vider de sens, d'âme et d'esprit, car si la culture d'une civilisation passe par la langue, comment pourrait-il sauver de l'oubli, garder vifs coutumes et traditions, croyances, rites, légendes et mythes hérités de ses aïeux, ses dictons, ses proverbes ou bien ses maximes ? L'éradication des patois représenterait non seulement un appauvrissement linguistique, par la disparition d'une grande variété de langues minoritaires, mais aussi culturel, une paupérisation de la diversité au sein de la nation, ainsi qu'une perte historique car « une langue, ce n'est pas seulement des sons, c'est aussi une pensée, c'est une racine, c'est une relation à l'Histoire »[86].

Conclusion

À l'intérieur de la France, les habitants de différentes régions étaient souvent incapables de communiquer dans une langue commune ; pourtant, on faisait des efforts afin d'éradiquer les langues régionales. Ceci est un des paradoxes de la Révolution française : proclamer les droits de l'homme tout en lui interdisant de parler sa langue. En ce début du XXIe siècle, malgré la domination écrasante du français, on fait des efforts afin de ressusciter cette langue moribonde. La société bretonne est à présent, plus que jamais attachée à son identité, tandis que la langue, même si sa pratique continue de s'effondrer, se trouve au centre de ses intérêts. Par l'intermédiaire de ses œuvres, Jean-Marie Le Clézio non seulement défend la cause d'un parler en voie d'extinction, milite pour le bilinguisme au sein de la région et œuvre à

---

85 Jacques Derrida, Anne Dufourmantelle, *Anne Dufourmantelle invite Jacques Derrida à répondre. De l'hospitalité*, *op. cit.*, p. 83.

86 Émile Kerjean, *Jean-Marie Le Clézio et la Bretagne,* Morlaix, Éditions Skol Vreizh, 2014, p. 8.

la réhabilitation de ce qui est local et régional, mais aussi retourne aux sources, retrouve ses racines, renoue avec son identité bretonne, et par-dessus tout, multiplie les échos de la langue bretonne qui dépassent les limites de son texte, faisant ainsi vibrer et perdurer dans le temps les sons d'une langue qu'il affectionne tant. Le roman *Révolutions*, ainsi que le conte *Chanson bretonne*, représente la mise en paroles de l'amour que porte un écrivain à sa terre natale, l'hommage qu'il rend à la douce langue de ses aïeux.

Bibliographie

Textes de référence

LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave, *Révolutions*, Paris, Gallimard, 2003.

LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave, *Chanson bretonne* suivi de *L'Enfant et la guerre*. Deux contes, Paris, Gallimard, 2020.

Ouvrages critiques

BLANCHET, Philippe, BRETON, Roland, SCHIFFMAN, Harold, *Les langues régionales de France : un état des lieux à la veille du XXIe siècle,* Louvain-La-Neuve, Peeters, 1999.

BOSC, Yannick, WAHNICH, Sophie, *Les voix de la Révolutions. Projets pour la démocratie*, Paris, La Documentation française, 1990.

BOYER, Henry, *Cours de Sociolinguistique*, Montpellier III, Université Paul Valéry, 2008.

LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave, « L'homme exemplaire », in *L'Arc* n° 30, 1966, pp. 5-9.

LE COADIC, Ronan, *L'Identité bretonne,* Dinan/Rennes, Terre de brume Éditions / Presses Universitaires de Rennes, 1998.

Universitaires de Rennes, 1998.DERRIDA, Jacques, DUFOURMANTELLE, Anne, *Anne Dufourmantelle invite Jacques Derrida à répondre. De l'hospitalité*, Paris, Calmann-Lévy, 1997.

LE PIPEC, Erwan, « Le breton, langue-totem ? », in Ronan Calvez (dir.), *La Bretagne Linguistique*, n° 18, 2014, pp. 1-40.

KERJEAN, Émile, *Jean-Marie Gustave Le Clézio et la Bretagne,* Morlaix, Éditions Skol Vreizh, 2014.

KERNALEGENN, Tudi, « Parlons du breton », in *ArMen, La Bretagne éclairée*, n° 199, mars-avril 2014, pp. 66-67.

KIM, Simon, « La littérature comme alternative à la mondialisation », in *Le Courrier de la Corée*, 09/02/2002, *apud* Marina Salles, *Le Clézio. Notre contemporain*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006.

KRISTEVA, Julia, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Gallimard, Collection « Folio Essais », 1988.

LEMÉNAGER, Grégoire, « Le Clézio : "La nostalgie a un goût malsain" », in *L'OBS*, nº 2890, 26.03.2020, pp. 72-73.

PAVEL, Maria, *Eléments de sociolinguistique*, Iaşi, Casa Editorială Demiurg, 2007.

Sitographie

ARGOURACH, Philippe, « Le Clézio : J'appartiens à cette nation » in *Agence Bretagne Press* [En ligne], publié le 09.10.2008, URL: https://abp.bzh/le-clezio-j-appartiens-a-cette-nation-12464, consulté le 20 avril 2020.

BLUTEAU, Mariel, « "Comment pouvons-nous les renvoyer à la mort?" Le vibrant plaidoyer de Le Clézio pour les migrants » [Émission radio] [En ligne], diffusée le 5 octobre 2017, France Inter, URL : https://www.franceinter.fr/culture/quand-jean-marie-gustave-le-clezio-lit-un-texte-inedit-sur-france-inter, consulté le 14 octobre 2019.

CHAMOISEAU, Patrick, LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave, DEVI, Ananda *et al.*, « Nous sommes plus grands que nous », BiblioObs [En ligne], publié le 3 juin 2017, URL : https://bibliobs.nouvelobs.com/idees/20170517.OBS9500/nous-sommes-plus-grands-que-nous-par-le-clezio-sansal-daoud.html, consulté le 5 octobre 2019.

GRÉGOIRE, Henry, [1794] *Sur la nécessité et les moyens d'anéantir les patois et d'universaliser l'usage de la langue française*, Paris, L'Imprimerie nationale, [En ligne], 2016, URL : https://archive.org/details/rapportsurlanece00greg/mode/2up, consulté le 2 octobre 2019.

JOIGNOT, Frédéric, « Jean-Marie Gustave Le Clézio : "Je n'ai pas une identité malheureuse mais multiple, comme énormément de gens" », in *Le Monde* [En ligne], publié le 15 septembre 2014, URL : https://www.lemonde.fr/blog/frederic joignot/2014/09/19/1913/, consulté le 7 octobre 2019.

KERJEAN, Émile, « Langue bretonne » in Marina Salles (dir.) *Dictionnaire J.-M.G. Le Clézio*, 2016, URL : http://www.editionspassages.fr/dictionnaire-jmg-le-clezio/lexique/langue-bretonne/, consulté le 26 avril 2020.

LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave, « Lettre à M. Morvan Duhamel, directeur d'Institut d'histoire sociale », [En ligne] Nice, 1999, URL : https://www.traces-ecrites.com/document/le-clezio-sengage-pour-la-charte-du-conseil-de-leurope- sur-les-langues-regionales/, consulté le 7 octobre 2019.

LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave, OLLIVRO, Caroline, ORSENA, Erik *et al.*, « Une pétition pour "le sauvatage de la langue bretonne" » in *Le Monde* [En ligne], le 13 mai 2004, URL : https://www.lemonde.fr/archives/article/2004/05/13/une-petition-pour-le-sauvetage-de-la-langue-bretonne_364675_1819218.html, consulté le 17 septembre 2019.

LE COADIC, Ronan, « De la carte d'identité à l'identité à la carte : complexification de la relation entre identités et territoires », in France Guerrin-Pace et Elena Filippova (dir.), *Ces lieux qui nous habitent : Identités des territoires, territoires des identités*, Paris, Éditions de l'Aube, 2008, pp. 117-123. Version HAL [En ligne], publiée le 7 juillet 2010, URL : https://core.ac.uk/download/pdf/47813295.pdf, consulté le 1er mai 2020.

LEHUT, Bernard, *Le Prix Nobel de littérature se confie comme rarement dans sa carrière, son inspiration et « Chanson bretonne », publié avant le confinement* [En ligne], publié le 13 mars 2020, URL : https://www.rtl.fr/culture/arts-spectacles/80-ans-de-j-m-g-le-clezio-sa-famille-la-bretagne-son-inspiration-il-se-confie-sur-rtl-7800381097?fbclid=IwAR30H-OqxWN9c04hPTk0g8Bi81pgf_gNANWU6ta jf DkaZBuLjt6z04KFB8, consulté le 13 mars 2020.

PITARD, Florence, « La Bretagne est ma terre natale », in *Ouest France* [En ligne], publié le 18 avril 2020, URL : https://www.ouest-france.fr/culture/livres/entretien-le-clezio-la-bretagne-est-ma-terre-natale6811705?fbclid=IwAR2aWaRejbO2AA6KrxZg_PIvPGt8EAX_k7Pm6H98HsET2juLq9ZvI5HX1nY, consulté le 19 avril 2020.

SIMONIN, Patrick, Interview avec J.-M.G. Le Clézio « L'homme court à sa perte » [En ligne], La Foire du livre de Francfort, octobre 2017, diffusé le 12 juillet 2018, URL : https://www.tv5mondeplus.com/toutes-les-videos/magazine/l-invite-tv5monde-2017-2018-l-invite-tv5monde-2017-2018-22, consulté le 5 août 2019.

Jacques Sojcher, entre la mémoire et l'oubli

Anca PORUMB
Université Babeș-Bolyai de Cluj-Napoca

Père tu es pour moi
Un mot vide
Jacques Sojcher

Abstract. The difficulty to speak loudly about tragedy will forever be the defining feature of Holocaust literature. New generations of writers born after the Holocaust live with a feeling of guilt and they will always be unable to tell the truth. Jacques Sojcher is a unique writer in the way he reconstructs his life and his lost identity after the loss of his father. The text that we are focusing on is song made of pieces, full of babbling and lisping, a hesitant narration between forgetting and remembering.

Keywords: forgetfulness, memory, Holocaust, identity, testimony.

Introduction

Après 1945, rien ne sera plus comme avant. Les traces profondes laissées par les atrocités dans les camps d'extermination ont marqué le XXe siècle et ont changé le monde. « La solution finale dans la question juive »[1] dont parlait Hitler a secoué l'humanité, mais ce qui étonne, c'est l'existence des voix qui ignorent la vérité et qui considèrent encore que l'antisémitisme est une invention et que ce sont les Juifs mêmes qui sont coupables de leur destin tragique. Nous rappelons Ivor Benson[2], qui accuse le peuple juif de séparation dans un monde où l'universalité se veut le point central. Ainsi les

1 Gerald Fleming, *Hitler and the Final Solution*, L.A. University of California Press, 1984. [n. tr.]
2 Ivor Benson, *Factorul sionist. Influenţa iudaică asupra istoriei secolului XX*, Prahova, Antet XX Press, 1992.

Juifs deviennent-ils les racistes qui rejettent les autres, obligeant alors les non-Juifs d'adopter une attitude radicale. Pourtant l'antisémitisme a bel et bien existé et les rescapés ont vite compris l'importance du témoignage, en donnant naissance à *une littérature de la Shoah*[3] dominée par un sentiment de culpabilité. Sortis des camps (les témoins directs) ou héritiers du drame (les témoins indirects), ils ont choisi l'acte d'écrire comme une solution de transmettre et de rendre intelligible leurs expériences. Ce sera une tâche difficile pour ceux qui vivront à jamais avec la hantise du mal et avec l'effort de regagner l'identité arrachée d'une façon si brutale. D'autant plus quand leur âme et leur conscience sont déchirées entre le besoin de raconter tout pour tuer les démons intérieurs et le besoin de s'isoler et se taire jusqu'à la fin. Dans son livre, Arthur Cohen résume bien ce qui caractérise cette littérature, c'est-à-dire, la difficulté ressentie par la première génération de « dire l'indicible ». Au début, les mots manquent et l'éveil vient avec les témoins indirects qui voient dans la révélation des événements un devoir et une lutte contre l'oubli : « Pour presque une génération je n'ai pas été capable de parler d'Auschwitz parce que les mots me manquaient pour dire l'immensité de la blessure. J'ai tourné autour de l'abîme et j'en ai confectionné des fictions et des cauchemars »[4].

C'est dans cette lignée que s'inscrivent les livres de Jacques Sojcher, héritier lui aussi de ce drame du vide laissé par la disparition de ses proches.

La construction du livre

Notre analyse se dirigera vers l'aspect du deuil dans l'écriture, car il y a chez Sojcher un style unique d'introduire les lecteurs dans l'absurdité de la Shoah. Nous nous arrêterons sur le livre *La mise en quarantaine*[5], sans trop de commentaires en ce qui concerne les deux autres de la trilogie, *Le rêve de ne pas parler* et *Essai de n'être pas mort*. C'est un coup de cœur pour un livre qui n'a que soixante pages, mais qui réussit à transmettre la souffrance d'un homme ayant perdu les traces de son origine.

---

3 Nous préférons le terme français « Shoah » au lieu de « Holocauste », utilisé plutôt par les anglophones.

4 Arthur A. Cohen, *The Tremendum. A Theological Interpretation of the Holocaust*, New York, Continuum, 1993, p. 37.

5 Jacques Sojcher, *Le rêve de ne pas parler. La mise en quarantaine. Essai de n'être pas mort*, Bruxelles, Éditions Labor, 1990.

Le livre est conçu en cinq parties et ressemble à un chant funèbre du personnage déraciné qui vit sa belgitude imposée et qui est toujours en quête de sa propre histoire.

Les titres des deux premières parties sont « Lala et Apapa aphasie », quoi de plus évident dans sa démarche de nous séduire par le jeu du langage ? Les textes sont des cris de désespoir de l'enfant qui n'a jamais connu sa culture suite à la perte le père, « le phare » lui servant comme guide dans l'appropriation de l'identité juive, des textes qui prennent la forme d'un poème ou d'une partition. D'ailleurs Françoise Moulin parle d'une « lecture musicale »[6] de l'œuvre de J. Sojcher, une lecture qui est capable de transformer le silence en sons qui percent l'âme. La troisième partie continue dans le même jeu linguistique créatif, l'auteur inventant un mot ITINERRER, à double « r ». C'est sa façon de nous communiquer l'impossibilité de choisir entre « je » et « il ». Le questionnement ne cesse jamais, mais le lecteur découvre une certitude, la seule peut-être, dans ce calvaire : « Écrire est la source de l'absence, le faire-part du manque. »[7] Il ne reste que la confiance dans les mots pour apaiser cette hésitation entre oublier et se souvenir du passé.

Le dédoublement, un autre trait caractéristique de l'esthétique sojcherienne, apparaît dans la quatrième partie, « Elle et elle », où le protagoniste est déchiré entre la figure de la mère et celle de sa bien-aimée et où le tragique atteint le comble. Le désir de récupérer l'image paternelle est si fort qu'il arrive à se confondre avec le père, dans une construction linguistique inédite : « je me père »[8].

Le questionnement, le dédoublement, les cris désespérés ne mènent qu'à « Rien ou presque », le titre de la dernière partie. Ses efforts de regagner son identité par le biais des mots finissent toujours par un échec :

> Rien ou presque, pas même une cuiller, pas d'image,
> presque zéro de la mémoire. Je ressemble ses derniers mots,
> je sépare l'enfant de moi. Et j'avance, vers l'absence de tes cheveux,
> de tes yeux vides qui sont derrière, à la rencontre de tous mes gestes d'écarter[9].

---

[6] Françoise Moulin, *Jacques Sojcher. Ni la mémoire ni l'oubli*, Bruxelles, Éditions Labor, 1990. p. 84.
[7] Jacques Sojcher, *Le rêve de ne pas parler…*, *op.cit.*, p. 38.
[8] *Ibid.*, p. 48.
[9] *Ibid.*, p. 62.

« Je sépare l'enfant de moi ! » sera pour J. Sojcher une tentative de laisser derrière lui les souvenirs de son enfance et de gagner une identité nouvelle où le père et le judaïsme ne le tourmentent plus. N'oublions pas que dans la tradition juive le père n'est pas que le père de ses enfants, sinon le symbole de toute une culture ancienne ; alors, la perte du père signifie la perte de cette culture à la fois. La guerre intérieure de l'auteur ne remporte aucune victoire. Les mots ne lui servent pas à exorciser ses cauchemars, parce que « Si le monde de l'oubli peut être caractérisé par la continuité, celui de la mémoire se distingue par la discontinuité, le fragment. »[10]

Assimilé déjà à une autre culture, celle belge, Sojcher, le Juif orphelin de père, sera à jamais hanté par celui-ci, qui est là quelque part, silencieux, et lui rend la vie difficile par cette absence si présente et par le sentiment de culpabilité et de crainte :

> Papa tu vas apparaître
> rire de moi le professeur
> le fabulateur
> me rappeler la kaballe
> et le vrai sens du sabbat...[11]

Le deuil du père dans l'écriture

Nous avons identifié le drame de la perte du père, qui est pour lui le liant avec sa culture, sa langue, son identité. Cela fait naître chez Jacques Sojcher une littérature expérimentale à cause du désir de se raconter et de raconter son histoire. Mieux dire, de raconter le vide créé par la perte de l'identité. L'écrivain choisit l'écriture ludique, alors tout est un « blabla » car le vide ne peut pas être rempli par quel que ce soit. Il est là dès le début, il apparaît dès la première page du livre : « Le vide où je m'avance jusqu'au / bord. »[12] C'est pourquoi les questions restent sans réponses : « Ce

---

[10] Françoise Moulin, *Jacques Sojcher. Ni la mémoire ni l'oubli*, *op. cit.*, p. 49.
[11] *Ibid.*, p. 24.
[12] *Ibid.*, p. 18.

lieu existe-t-il ? Ces mots sont-ils issus d'une bouche ? Le corps n'est pas ici qui devrait occuper l'espace. L'espace n'a pas lieu. »[13]

Pourquoi la mise en quarantaine ?

La dédicace « à [son] père qui n'eut jamais quarante ans » et le titre de l'essai « La mise en quarantaine » sont une stratégie de l'auteur qui met le lecteur dans la confusion entre le père et le fils : le père qui n'a pas atteint quarante ans et le fils qui approche cet âge au moment où il se décide à écrire ce livre qui attire l'attention d'abord par la mise en page du texte.

Notre intention est de surprendre le deuil du père à tous les niveaux de la langue. Vu comme livre du vide, livre ludique, et aussi livre musical, le jeu de la langue mène à un texte qui semble être chanté. C'est un chant triste même si les sonorités diverses confèrent un charme particulier au livre. La phonétique y est très bien représentée. La voyelle « a » est souvent utilisée, collée aux mots avec un but précis : pour que les sons mêmes cachent l'idée du vide, car le préfixe « a » mis devant les mots renvoie à « sans ». Le bégaiement atteint son comble et on a l'impression de ne plus rien comprendre. Il y a des mots entre lesquels il n'existe aucune liaison. Tout se passe comme si l'écrivain perdait toute capacité d'articuler. L'aphasie est totale ; le vide aussi. Pourtant la mort est vue comme une plaisanterie, les mots sont soudés d'une façon étrange : « papjuif, paparole yiddish »[14] en donnant l'unicité du texte sojcherien . Les pronoms personnels se mélangent dans le chaos provoqué par l'absence rendant l'ambiguïté plus profonde : « pa ma / me te / tatata ça. »[15]

Le lexique est riche en mots qui tiennent de la sphère du vide. Qu'on l'appelle « vide » ou « absence » ou qu'on utilise des métaphores du blanc, l'idée reste la même. Une liste assez longue peut être dressée, qui nous montre à quel degré le vide est ressenti par l'auteur. La richesse des mots veut remplacer la sècheresse des souvenirs que Jacques Sojcher refuse ou qui lui sont refusés : « la lumière blanche des signes »[16], « la

---

[13] *Ibid*.
[14] *Ibid*., p. 31.
[15] *Ibid*.
[16] *Ibid*., p. 19.

non-destination »[17], « sourd et muet »[18], « la contagion d'un silence »[19], « ivresse de vide de paroles »[20], « la non-réponse absolue. »[21]

Le niveau morphologique est peut-être le plus riche. Le vide laissé par la mort du père entraîne une absence du verbe. Celui-ci est la partie du discours qui accomplit l'action du sujet. Mais le sujet n'existe pas. L'ellipse se révèle ainsi être le trait caractéristique du roman. Il y a des phrases complexes où l'absence du verbe crée une impression d'incompréhensibilité :

> Sa photo seulement la tête
> arrivant de sa Bohème natale
> avant ma nostalgie
> ma maladie de l'origine
> la peur ancestrale de mourir[22].

Parfois les verbes se succèdent dans des tirades, pour marquer toujours l'absence et l'échec : « …mais à peine la parole prononcée se reprend, bredouille, balbutie, corrige et se tait. »[23] On remarque aussi la préférence pour les modes impersonnels. Il est plus facile de nommer les choses d'une façon indéfinie. L'infinitif apparaît soit au début des phrases, « déparler / défaire la langue »[24], en donnant au texte une symétrie, soit il sert à une interrogation qui reste rhétorique, en augmentant l'incertitude : « Où aller et que devenir. »[25] Bien que le livre soit un récit de l'absence où le personnage principal est absent, cela n'empêche pas l'écrivain d'avoir un dialogue imaginaire avec son père : « Père tu es le signe du vide, Père tu es pour moi / un mot vide. »[26] La deuxième personne du discours est une ruse. L'emploi tantôt du « je », tantôt du « tu » confère au texte une puissance qui séduit le lecteur et qui démontre encore une fois que le mensonge est là parce que

---

17 *Ibid*.
18 *Ibid*.
19 *Ibid*.
20 *Ibid*., p. 21.
21 *Ibid*., p. 22.
22 *Ibid*., p. 28.
23 *Ibid*., p. 19.
24 *Ibid*., p. 20.
25 *Ibid*., p. 22.
26 *Ibid*., p. 26.

l'auteur l'a voulu. À côté de l'infinitif, le participe présent est souvent utilisé. Il marque d'habitude une simultanéité par rapport au verbe au mode personnel. Dans le texte de Jacques Sojcher il apparaît seul, dans les phrases principales pour accentuer l'ambiguïté de « la double figure absente » :

> balbutiant
> émouvant la langue et le cœur
> traversant l'arbre le chemin
> l'écoute
> soulevant le sol le nom abandonné[27].

Les normes de la grammaire traditionnelle ne sont pas non plus respectées dans le récit. C'est précisément ce qui rend le discours difficile. Ainsi le lecteur est-il dérouté et se voit-il incapable de délimiter les phrases pour en donner un sens. L'ordre sujet/verbe/déterminants est brisé. Malgré cet apparent désordre, il y a des passages d'une parfaite symétrie. L'anaphore est présente dans l'emploi du pronom démonstratif « celui » suivi d'une relative qui donne naissance à des axiomes :

> Celui qui parle, mais à peine […]
> Celui qui, dans sa voix même […]
> Celui qui, muet dans l'arène des paroles, n'a plus que la politesse…[28]

Nous revenons à l'idée de la perte du père qui entraîne la coupure totale avec le judaïsme. Comme tous ceux qui ont témoigné le génocide juif, J. Sojcher fait l'expérience d'une double disparition :

> Orphelin de pa
> de nom biblique
> ayant perdu si vite
> la naissance
> la terre promise[29].

On retrouve chez Jacques Sojcher aussi le concept de la terre promise qui nous rappelle Georges Perec, un autre auteur qui a joué avec la langue pour remplir le vide. Il veut réveiller une tradition, mais l'écriture ne peut

---

[27] *Ibid.*, p. 22.
[28] *Ibid.*, p. 19.
[29] *Ibid.*, p. 25.

pas l'aider. Elle n'est qu'un leurre qui le conduit toujours vers l'impossible : « À la fin il chantait ce qu'il n'écrirait jamais, jamais, le corps des mots avalés, la prière du retour oublié *pa pa pa je je de de da dada me* quelque chose comme un livre qu'il ne ferait pas. »[30]

L'esprit juif se dévoile entièrement maintenant. Le vocabulaire en témoigne : « sabbat, je t'abandonne la parole / le nom propre la patrie. » Les personnages bibliques de l'Ancien Testament viennent compléter encore une fois le drame de l'identité. Jacques Sojcher identifie l'image d'Aaron et de Moïse à celle du père comme s'il s'agissait du premier père du peuple juif qui a imposé la culture. Un père qui est « hors du temps » et qui essaie de sauver les Juifs :

> Je ne t'ai jamais appelé
> Aaron
> ni dit papa
> primitif
> tu es toujours hors du temps
> père ultime vivant[31].

Alors l'échec de récupérer son origine oblige l'auteur de se diriger vers le jeu. La musicalité du texte vient être complétée par le ludique des mots et des lettres qui se combinent d'une façon inattendue, afin de rendre le drame encore plus fort. Par conséquent, les choses se précipitent dès le titre « Apapa aphasie », parce que l'impossibilité de parler sa langue « Yiddish / au cœur de toute langue »[32] entraîne le balbutiement. D'ailleurs, c'est le roman du balbutiement, du bégaiement, trait caractéristique identifié surtout au niveau lexical : « Celui qui parle, mais à peine parole prononcée se reprend, bredouille, balbutie, corrige et se tait. »[33] Comme toujours, le silence est la solution. Mais il y aura à jamais le murmure, le chuchotement, le blabla, un blabla assez confus car il joue de nouveau avec les pronoms. Qui est le « je » et qui est le « il », la réponse à cette question ne sera pas une

---

30 *Ibid.*, p. 21.
31 *Ibid.*, p. 24.
32 *Ibid.*, p. 26.
33 *Ibid.*, p. 19.

certitude : « Je il dit re ou ge / ou bla / il dit blabla / et guerre et papa »[34]? La confusion père/fils persistera, car « L'œuvre de Sojcher repose sur un compromis de mémoire et d'oubli, tous deux défaillants, qui engendre la double angoisse de ne pouvoir oublier totalement et de n'être capable de se souvenir qu'imparfaitement. »[35] Sauf que l'écrivain choisit de se moquer de son sort tout comme l'Histoire a choisi de se moquer du destin des Juifs. Il le fait d'une façon exemplaire dans ces petits textes qui ressemblent à des poèmes et qui sont une provocation pour le lecteur invité à une réorganisation des mots pour aboutir au message censé d'être transmis.

Conclusion

En guise de conclusion, nous affirmons que la mémoire de la Shoah telle qu'elle est représentée dans le petit livre de Jacques Sojcher restera à jamais éveillée pour raconter l'ampleur de la persécution des Juifs. Le message à première vue difficile à décrypter se dévoile devant nos yeux à l'aide d'une « langue brisée »[36] – le terme appartient à Marie Darrieussecq. Pourrait-elle être autrement pour quelqu'un venant après tant d'années dans la posture du « méta-témoin »[37] ? Il se sert de la fiction afin de rester en contact avec les bribes de souvenirs qui sont une infime partie d'une mémoire collective qui n'a pas le droit de s'éteindre.

Écrivain désespéré à cause de son deuil, Sojcher essaie une réconciliation entre la littérature et la vie, qui se complètent dans son livre : le drame d'une vie lui offre la possibilité de se venger par l'écriture et emporte une victoire ne serait-ce que par sa manière unique de raconter le vide.

---

[34] *Ibid.*, p. 26.

[35] Françoise Moulin, *op. cit.*, p. 115.

[36] Marie Darrieussecq, *Rapport de police*, Paris, P.O.L., 2010.

[37] Kathleen Gyssels et Evelyne Ledoux-Beaugrand, « Représentations récentes de la Shoah dans les cultures francophones », in *Image & narrative*, vol. 14, nº 2, 2013, pp. 1-7.

Bibliographie

BENSON, Ivor, *Factorul sionist. Influenţa iudaică asupra istoriei secolului XX*, Prahova, Antet XX Press, 1992.

COHEN, Arthur A., *The Tremendum. A Theological Interpretation of the Holocaust*, New York, Continuum, 1993.

DARRIEUSSECQ, Marie, *Rapport de police*, Paris, P.O.L, 2010.

FLEMING, Gerald, *Hitler and the Final Solution*, L.A. University of California Press, 1984.

GYSSELS, Kathleen, LEDOUX-BEAUGRAND, Evelyne, « Représentations récentes de la Shoah dans les cultures francophones », *Image & narrative*, vol. 14, nº 2, 2013, pp. 1-7.

MOULIN, Françoise, *Jacques Sojcher. Ni la mémoire ni l'oubli*, Bruxelles, Labor, 1990.

S'écrire disparaître. La poétique de l'absence dans *L'Usage de la photo* d'Annie Ernaux et Marc Marie

Andrei LAZAR
Université Babeș-Bolyai de Cluj-Napoca

Abstract. Co-written by Annie Ernaux and Marc Marie, *L'Usage de la photo* is a narrative that draws from a series of fourteen photos that record their relationship during Ernaux's battle with breast cancer. Our analysis reveals the text's paradoxical perspective on autobiographical fiction, of a transpersonal "I", and focuses on the textual mechanisms that contribute to the displacement of the full subjectivity of the literary text, known to promote a central perspective on the unfolding of events, and on the way in which the photographic images composing the narrative serve to challenge this centrality and allow us to visually engage with the modern imagery of the Nymph.

Keywords: autobiography, photography, figuration, Nymph.

À regarder la production littéraire des dernières années, surtout les romans en lice pour le prix Goncourt, on observe que les thèmes de la disparition et de l'oubli sont très présents, qu'il s'agisse du récit historique comme *La Disparition de Josef Mengele*, d'Olivier Guez (2017), du thriller, comme *Summer*, de Monica Sabolo (2017), ou du récit psychologique, comme *La Vraie vie* d'Adeline Dieudonné. Rien d'étonnant à cela puisque, comme l'avait indiqué Dominique Rabaté dans *Désirs de disparaître. Une traversée du roman français contemporain*[1], tout un pan de l'écriture contemporaine est

[1] Dominique Rabaté, *Désirs de disparaître. Une traversée du roman français contemporain*, Rimouski, Tangence Éditeur, 2015.

dominé par cette thématique (omniprésente chez Patrick Modiano, Pascal Quignard et Jean Echenoz) exploitée surtout dans le sillage de Perec et de son *W. ou le Souvenir d'enfance*. Alain Ehrenberg[2], Pierre Zaoui[3] et David Le Breton[4] ont abordé dans leurs essais ce sujet pour déceler les formes et les enjeux de cette passion contemporaine pour l'effacement de soi, survenue aussi en contre-réaction à l'hypervisibilité et à la surexposition des images[5]. Pourtant, l'écriture de soi, de par les contraintes référentielles qu'elle suppose, semble (au moins dans la théorie) s'accorder mal avec la mise à distance du « je » énonciateur, voire même avec sa disparition. Si un des exemples les plus connus d'une autobiographie où le « moi » se place en retrait par rapport à l'histoire et à l'écriture est celui du *Labyrinthe du monde* de Marguerite Yourcenar, il est également possible de lire *Roland Barthes par Roland Barthes* comme un récit de déprise de soi où l'instance subjective se décline sous toutes les formes du pronom personnel, étant en permanence subvertie par les photos qui précèdent le récit et par leurs légendes. En effet, à suivre Paul de Man et Susanne Gehrmann, toute autobiographie serait, tant par son ontologie que par la forme qu'elle prend tout récemment, surtout dans les littératures postcoloniales, frappée par le sceau de l'incommunicabilité et de la mise en sourdine du « moi »[6].

---

2 Alain Ehrenberg, *La fatigue d'être soi : dépression et société*, Paris, Odile Jacob, 1998.

3 Pierre Zaoui, *La discrétion ou l'art de disparaître*, Paris, Autrement, coll. « Les Grands Mots », 2013.

4 David Le Breton, *Disparaître de soi. Une tentation contemporaine*, Paris, Métaillié, coll. « Traversées », 2015.

5 MARTIN-ACHARD, Frédéric, « Être moins ou ne pas être : sur quelques modalités paradoxales d'existence du personnage romanesque contemporain (Alféri, Chevillard, Modiano, Vasset) », in *Revue italienne d'études françaises* [En ligne], n° 6, 2016, URL : http://journals.openedition.org/rief/1195, consulté le 29 novembre 2020.

6 Cf. Paul de Man, « Autobiography as De-facement », in *The Rhetoric of Romanticism*, New York, Columbia University Press, 1984, pp. 67-81. Pour une analyse de cet aspect, voir ARFUCH, Leonor, « Autobiographie et mémoires traumatiques », in *Tumultes* [En ligne], n° 36, 2011, pp. 163-181, URL : https://www.cairn-int.info/revue-tumultes-2011-1-page-163.htm, consulté le 20 novembre 2020. Susanne Gehrmann avance dans « La Traversée du Moi dans l'écriture autobiographique francophone » (*Revue de l'Université de Moncton*, n° 1, 2006, « Traversées de l'écriture dans le roman francophone », pp. 67-92) l'hypothèse de l'hybridité du sujet qui s'énonce et implicitement de la mise en échec de l'autonomie du moi. Le sujet postcolonial, comme chez Patrick Chamoiseau, est éclaté car traversé par des cultures différentes. La démultiplication du moi implique également le rejet du modèle identitaire imposé par l'autobiographie occidentale.

Annie Ernaux, à son tour, se place « au-dessous de l'écriture »[7] et évacue systématiquement la fiction de ses textes pour pouvoir restituer, en toute objectivité, l'expérience personnelle vécue comme expérience collective. Adepte de « l'écriture plate »[8], Annie Ernaux fait place dans son œuvre à un « je transpersonnel »[9] qui affirme comme inopérant le moi classique des écritures de soi. Cette posture d'« extimité »[10] est façonnée au prix de l'affaiblissement de la subjectivité « pleine » et par la mise en avant du « personnage social »[11] pris dans le tressage des hiérarchies, des lois, des représentations culturelles et politiques.

L'Usage de la photo occupe par rapport à cette volonté de dissolution du « moi » une place ambivalente. Tout d'abord il s'agit d'un livre écrit à deux mains – le second auteur est le photographe Marc Marie – où chaque narrateur donne sa version du même événement, l'acte amoureux, suggéré visuellement dans le livre par les photos des vêtements tombés ou jetés par terre avant de faire l'amour. Ce sont des images prises alternativement par les deux auteurs le lendemain matin, à la lumière du jour. Il en résulte quatorze photos en noir et blanc et vingt-huit textes.

Pour ce qui est des récits ernausiens, ceux-ci comportent invariablement un paragraphe de description minutieuse et objective de la photo suivi par des réflexions, des associations, des souvenirs déclenchés soit par la contemplation de l'image, soit par l'avancement et la logique même de l'écriture. Pourtant, écrire à deux mains n'est pas un geste exempt de risques pour Annie Ernaux. Au fur et à mesure qu'elle cède à l'autre son espace d'intimité, sa propre écriture se fige, se pétrifie et son corps aussi : « Rendre les mots et les phrases inébranlables, les paragraphes impossibles à

---

7 Annie Ernaux, *Une Femme*, Paris, Gallimard, 1988, p. 23.

8 Annie Ernaux, *Journal du dehors*, Paris, Gallimard, 1983, p. 21.

9 Annie Ernaux, « Vers un je transpersonnel », in *RITM*, Université Paris X, n° 6, 1996.

10 Les titres des ouvrages d'Annie Ernaux, *Journal du dehors* (Paris, Gallimard, 1993) et *La Vie extérieure* (Paris, Gallimard, 2000), sont parlants à cet égard. La dialectique intime/extime est à saisir également à travers le dialogue que les textes ernausiens entretiennent avec la photographie. Voir Annie Ernaux, « Vers une écriture photo-socio-biographique du réel », entretien mené et introduit par Fabien Arribert Narce, in *Roman 20-50*, n° 51, 2011, pp. 151-166.

11 Danilo Martucelli, « Le personnage social à l'épreuve : les deux Annie Ernaux », in Thomas Hunkeler, Marc-Henry Soulet (dir.), *Annie Ernaux : se mettre en gage pour dire le monde*, Genève, MetisPresses, 2012.

bouger, comme la pierre que devenait mon corps, parfois, quand j'étais enfant, et les murs de la chambre s'éloignaient interminablement […] »[12].

Toujours est-il qu'en « ouvrant son espace d'écriture » – à son amant mais à la photographie aussi – Ernaux indique la possibilité d'existence d'une vérité intermédiaire, située à la confluence du réel, des subjectivités multiples, de la littérature et de l'image. À tout cela s'ajoutent sa lutte contre le cancer du sein et les séances difficiles de chimiothérapie à l'Institut Curie de Paris. Portant les traces du combat contre la mort, le corps de la narratrice est absent des images :

> Au départ, je ne voulais pas évoquer ma maladie. Mais au vu des photos, je ne pouvais pas oublier que, alors, je portais une perruque, que mon corps était devenu un champ d'opérations extrêmement violentes. Ces photos d'où les corps sont absents, où l'érotisme est seulement représenté par les vêtements abandonnés, renvoyaient à ma possible absence définitive[13].

Si la maladie délivre Annie Ernaux de ses obligations sociales, de ses engagements professionnels, même de la nécessité d'écrire, pour lui permettre d'entrer dans « les grandes vacances de la vie. Les grandes vacances du cancer »[14], dans le regard des autres, elle la transforme en absence : « J'avais mis très peu de personnes au courant de mon cancer […] Dans leurs yeux je lisais mon absence future. »[15] À plusieurs reprises, Annie Ernaux médite sur cette disparition à venir, sur la mort, comme en réaction à l'absence des corps. La mort en soi avec tout son cortège d'effets, « [le] cadavre, [le] froid glacial, [le] silence, plus tard […] la décomposition »[16], n'a rien d'effrayant ; c'est « la disparition de la pensée » que la narratrice n'arrive pas à imaginer : « [p]lusieurs fois je me suis dit que si ma pensée pouvait continuer ailleurs, il me serait indifférent de mourir. »[17] Elle se heurte à un paradoxe qui est celui de la temporalité : si elle est « un corps dans le temps »,

---

12 Annie Ernaux, Marc Marie, *L'Usage de la photo*, Paris, Gallimard, 2005, p. 47.

13 « *L'Usage de la photo* d'Annie Ernaux et Marc Marie. Entretien », [En ligne], URL : http://www.gallimard.fr/Media/Gallimard/Entretien-ecrit/Entretien-Annie-Ernaux-Marc-Marie.-L-Usage-de-la-photo, consulté le 10 mai 2020.

14 Annie Ernaux, Marc Marie, *L'Usage de la photo*, *op. cit.*, p. 55.

15 *Ibid.*, p. 56.

16 *Ibid.*, p. 111.

17 *Ibid.*

elle n'a pas « les *moyens* de penser [sa] sortie du temps. »[18] On peut tout au plus imaginer ce qui adviendra sous la forme du néant, comme une menace qu'il ne faut pas évacuer, mais qu'on doit intérioriser, mettre à profit et vivre avec elle. C'est le pressentiment du néant qui justifie l'écriture : « […] si sous une forme ou autre, ne rôde pas sur l'écriture […] l'ombre du néant, il n'y a rien qui vaille vraiment à l'usage des vivants. »[19] On se serait attendu, en bonne tradition des récits de maladie, comme le *Cytomégalovirus* d'Hervé Guibert[20], que l'approche de la mort imprime à l'écriture une urgence de la confession, le besoin de tout dire. Tout au contraire, dans *L'Usage de la photo* Annie Ernaux décrit de manière objective, neutre et presque impersonnelle son corps malade et les interventions médicales subies[21], la chute des cheveux et le choix d'une perruque, le port du cathéter et la chimiothérapie, en les intégrant à la banalité de la vie quotidienne : « [r]ien n'était effrayant. J'accomplissais ma tâche de cancéreuse avec application et je regardais comme une expérience tout ce qui arrivait à mon corps. »[22] Certes, la prise de distance par rapport au corps malade participe à son projet de « *mise en récit minimale* de [la] réalité »[23], mais il nous semble que le récit textuel sur les images et celui visuel produit par l'enchaînement des photos à la manière d'un album, prennent en compte différemment cette « ombre du néant » dont elle parle[24], que l'absence se décline au pluriel, comme disparition du

---

18 *Ibid*. [C'est l'auteure qui souligne.]

19 *Ibid*., p. 112. Le néant, l'absence, la disparition seraient, selon Andrea Oberhuber, le véritable but de la recherche scripturale des deux narrateurs : « Il n'est pas question pour les narrateurs de restituer la scène à laquelle renvoient métonymiquement les clichés photographiques […] il s'agit plutôt de creuser l'absence […]. » Andrea Oberhuber, « Épiphanie du corps dans *L'Usage de la photo* d'Annie Ernaux et Marc Marie », in *@nalyses, Revue des littératures franco-canadiennes et québécoise*, vol. 11, n° 1, hiver 2016, p. 173.

20 Hervé Guibert, *Cytomégalovirus. Journal d'hospitalisation*, Paris, Seuil, 1992.

21 En effet, Ernaux en dresse l'inventaire à la fin du volume, dans une note de bas de page : « Mammographie, drill-biopsie, échographie des seins, du foie, de la vésicule, de la vessie, de l'utérus, du cœur, radiographie des poumons, scintigraphie osseuse et cardiaque, IRM des seins, des os, scanner des seins, de l'abdomen et des poumons, tomographie par positrons ou PET-scan. J'en oublie sûrement. » Annie Ernaux, Marc Marie, *L'Usage de la photo*, *op. cit*., p. 149.

22 *Ibid*., p. 84.

23 *Ibid*., p. 56. [C'est l'auteure qui souligne.]

24 Selon ses propres aveux, photographier est pour Annie Ernaux une manière de saisir ce qui est sur le point de disparaître, de basculer dans l'invisible, dans le néant : « Les

corps, comme mise en échec du récit[25] et finalement comme disparition même de la photo en tant que trace autobiographique. Nous nous proposerons ainsi de démontrer que sous prétexte de montrer les vestiges de l'ardeur érotique afin d'attiser l'écriture[26], les photos réalisées par Annie Ernaux et Marc Marie s'inscrivent dans toute une tradition picturale et photographique de la dépouille, des traces du sujet, voire du drapé qui arrive à figurer la renaissance et le renouveau au cœur même de la représentation du néant et de l'absence.

Réalisés entre mars 2003 et janvier 2004, les quatorze clichés insérés dans *L'Usage de la photo* sont précédés par des titres-légendes qui indiquent le lieu et le moment de la prise d'images. On y retrouve des endroits de l'appartement, des chambres d'hôtel à Bruxelles, quelques titres donnés par le nom du vêtement qui occupe le premier-plan de la photo (chaussure, châle, jean) et un titre plus poétique, « La rose des sables, 7 janvier 2004 », celui de la dernière image, en raison de la ressemblance des objets photographiés avec la rose de Jéricho. Si la datation des premiers et du

circonstances dans lesquelles j'éprouve la nécessité, je dis bien la nécessité, de photographier sont peu nombreuses, liées à la fugacité et à la perte – chambres d'hôtel, vieilles publicités, graffiti, usines désaffectées, neige un matin […]. » (Annie Ernaux, « Vers une écriture photo-socio-biographique du réel », *op. cit.*, p. 153.) Selon Nathalie Freidel, c'est par l'écriture qu'on peut saisir le néant, au cœur de la pratique photographique ernausienne : « Ernaux dévoile ici le dispositif de projection de *L'Usage de la photo* : les textes sont assimilables à l'ombre portée de scènes invisibles, du néant des photos […]. » FREIDEL, Nathalie, « *L'Usage de la photo*. Le pacte autobiographique d'Annie Ernaux », in *Textimage*, *Varia 4*, [En ligne], printemps 2014, URL : https://www.revue-textimage.com/09_varia_4/freidel.pdf, consulté le 6 octobre 2019.

25 En effet, dans son entretien avec Fabien Arribert-Narce, l'auteure avoue : « Seul *L'Usage de la photo* présente les photos au regard du lecteur, mais elles ne suppriment pas la description, leur description. En revanche, ces photos de *L'Usage* sont bel et bien le moyen de contourner, subvertir même, deux récits : celui d'une histoire amoureuse et celui d'un cancer du sein. Je n'échappe pas totalement, certes, au récit mais les fragments de celui-ci sont subordonnés aux photos, toujours induits par elles, qui portent d'ailleurs toute la chronologie. » Annie Ernaux, « Vers une écriture photo-socio-biographique du réel », *op. cit.*, p. 156.

26 « Ce qui fait de la photographie un ressort à la fois érotique et littéraire, un stimulant pour le sexe et pour l'écriture, c'est en effet son pouvoir d'invisibilité. » FREIDEL, Nathalie, « *L'Usage de la photo.* Le pacte autobiographique d'Annie Ernaux », *op. cit.*

dernier cliché est très précise, vers le milieu du corpus photographique la chronologie vacille : « 24 ou 31 mai », « début juin », « fin mai début juin », comme pour indiquer un certain flou existentiel causé par la maladie. À un autre niveau, cette perte graduelle de repères peut renvoyer aussi à la disjonction entre mémoire, écriture et photographie qui sous-tend le projet phototextuel d'Annie Ernaux et Marc Marie. En effet, au fur et à mesure que les deux narrateurs-personnages se livrent au jeu avec les images, les contours de l'identité s'effacent : « Depuis que nous écrivons sur ces photos, nous sommes dans une sorte d'avidité photographique. […] C'est comme une perte qui s'accélère. La multiplication des photos, destinée à la conjurer, donne au contraire le sentiment de la creuser. »[27]

Toujours est-il que les premiers clichés sont plutôt lisibles grâce aux points de fuite crées par les lignes des murs et du carrelage, tandis qu'à partir de la huitième photo, les compositions se font plus abstraites, pour aboutir avec « La rose des sables… » à une configuration épurée de tout érotisme ou allusion au corps. Ce qu'on y retrouve, outre l'absence du corps, c'est un espace « habité » par les dépouilles, des vêtements informes qui gisent sur le sol ou s'accrochent dans leur chute aux meubles, dans une « composition toujours nouvelle, imprévisible, dont les éléments, pulls, bas, chaussures, s'étaient organisés selon des lois inconnues, des mouvements et des gestes qu'on avait oubliés, dont on n'avait pas eu conscience »[28]. Une fois confrontés à l'image fixée sur le papier photo, les deux narrateurs se trouvent déconcertés face à la scène représentée comme devant une énigme : les lieux semblent différents de ceux de tous les jours tandis que les habits, transformés en masses informes et colorées de tissus, dessinent un archipel devant lequel le premier geste c'est de vouloir découvrir une signification cachée. Pourtant, à regarder les photos, affirme Ernaux, « [j]e ne suis plus dans la réalité qui a suscité mon émotion puis la prise de vue […] »[29]. Dans l'intervalle de neuf mois qui sépare la prise d'images et le moment de l'écriture, la photo s'est échappée à la mémoire et au réel et semble avoir

---

27 Annie Ernaux, Marc Marie, *L'Usage de la photo*, *op. cit.*, p. 91.

28 *Ibid.*, p. 10.

29 *Ibid.*

perdu son référent. « L'acte amoureux », dont seulement les traces ont survécu sur la photo, est « matérialisé et transfiguré […] »[30].

Le premier cliché, « Dans le couloir, 6 mars 2003 » donne lieu à une *ekphrasis* où quelques éléments font saillie :

> Au premier plan, à droite, un pull rouge – ou une chemise – et un débardeur noir qui paraissent avoir été arrachés et retournés en même temps. On dirait un buste en décolleté, amputé de ses bras. Sur le débardeur, très visible, une étiquette blanche. Plus loin, un jean recroquevillé, avec sa ceinture noire. À gauche du jean, la doublure rouge d'une veste rouge étalée comme une serpillière. Posés dessus, un caleçon bleu à carreaux et un soutien-gorge blanc dont la bride s'allonge vers le jean. Derrière, une grosse chaussure masculine, style botte, est renversée à côté d'une chaussette bleue en boule. Restés debout, éloignés l'un de l'autre et tournés dans des directions perpendiculaires, deux escarpins noirs. […] De l'autre côté, le long du mur, un petit tas noir et blanc, impossible à identifier. […] Une lumière de flash éclaire la scène, blanchissant les dalles et le radiateur, faisant miroiter le cuir de l'escarpin qui se présente de profil[31].

On remarquera en premier lieu l'intérêt de la narratrice pour la couleur, pour le blanc et surtout pour le noir et le rouge comme des renvois à la chair du corps malade et au deuil, à la mort, à l'opacité et à l'absence même de la vision, car le tas noir et blanc reste inidentifiable. Ensuite, la première des deux comparaisons que la narratrice s'autorise – « on dirait un buste en décolleté, amputé de ses bras » – n'est pas sans rappeler son cancer de sein et la mutilation qu'elle craint : en cas de non-réussite du traitement, les médecins envisageront une ablation du sein. La deuxième comparaison, la veste rouge étalée comme une serpillière, est pour le moins surprenante, sinon incompréhensible, mais nous reviendrons plus loin sur cet aspect.

Les chaussures, par contre, sont les seuls éléments identifiables, qui indiquent leur propriétaire – la botte et les escarpins – et qui « sexualisent » en quelque sorte l'image[32]. Ce n'est pas un hasard que l'auteure insiste dès la première description photographique sur la présence de ces chaussures.

---

30 *Ibid.*, p. 11.

31 *Ibid.*, pp. 23-24.

32 Voir Ari J. Blatt, « The Interphototextual dimension of Annie Ernaux and Marc Marie's *L'Usage de la photo* », in *Word & Image*, n° 25, 2010, pp. 46-55.

Elles reviennent de manière obsessive dans sept images et se prêtent à des configurations et des interprétations diverses. Par exemple, dans « La chaussure dans le séjour, 15 mars », l'auteure se livre à des réflexions très sociologiques sur la domination masculine à partir de l'image de la botte sur un soutien-gorge : « La lumière du flash confère à la botte un caractère dévorant. Envie de la découper, la sortir de la photo pour la coller n'importe où, comme une illustration de la domination masculine – alors que la réalité de ma relation à M. ne correspond aucunement à cette mise en scène des objets par eux-mêmes. »[33] On voit aussi que l'image est fallacieuse et que la photographie, au-delà de ce qu'elle représente, peut accueillir des significations trompeuses dès que la mémoire du spectateur est évacuée du jeu. Elle indique aussi que ce qu'on regarde est travaillé par l'écriture et que, malgré sa dimension référentielle, malgré l'attestation d'une présence, la photo reste toujours ouverte à des manipulations idéologiques. Mais ce n'est pas cet aspect qui pousse Ernaux à insister sur la présence de la chaussure. C'est le fait que celle-ci, parmi tous les vêtements éparpillés par terre, est le seul élément qui « conserve la forme d'une partie du corps. Qui *réalise* le plus la présence à ce moment-là. »[34] En d'autres termes, c'est le seul objet qui fonctionne comme une trace et qui puisse remplir, comme dans une mise en abîme, la fonction indicielle de la photographie. La chaussure est une présence qui figure l'absence[35].

À côté de tous ces objets qui composent des natures mortes étranges, parfois inquiétantes et élégiaques, selon Shirley Jordan[36], l'espace se constitue comme un autre vecteur de l'absence. Si la plupart des clichés représentent les pièces de la maison d'Annie Ernaux à Cergy, deux sont réalisés dans des chambres d'hôtel lors des séjours des deux amoureux à Bruxelles. Le titre de la première s'apparente au procès-verbal : « Chambre 223 de l'hôtel Amigo, Bruxelles, 10 mars ». La description de l'image est cette fois-ci moins minutieuse ; l'écriture ernausienne focalise surtout la blouse de

---

33 Annie Ernaux, Marc Marie, *L'Usage de la photo*, *op. cit.*, p. 45.

34 *Ibid.* [C'est l'auteure qui souligne.]

35 Ari J. Blatt, « The interphototextual dimension of Annie Ernaux and Marc Marie's *L'usage de la photo* », *op. cit*.

36 Shirley Jordan, « Improper exposure : *L'Usage de la photo* by Annie Ernaux and Marc Marie », in *Journal of Romance Studies*, volume 7, n° 2, Summer 2007, p. 130.

soie sur les draps du lit défait tandis que les autres vêtements sont plongés dans l'ombre et échappent à la visibilité : « quelque chose de rouge, peut-être une chemise de M. »[37] La chambre d'hôtel est un espace de passage, impersonnel : « [c]e n'est pas un paysage d'après l'amour, juste l'image d'une chambre […] dont on oubliera la plupart des détails. »[38] Pourtant, ce lieu à droit à l'image puisqu'il est un endroit neutre, hétérotopique – Annie Ernaux parle de « [l]a double fugacité, celle du lieu et celle du temps »[39] – voué à la disparition et à la mort : « j'ai toujours eu […] l'impression que faire l'amour à l'hôtel *ne porte pas à conséquence*, parce que, d'une certaine façon, on n'y est personne. Pour les mêmes raisons, il est sans doute plus facile d'y mourir, comme Pavese, ou Marco Pantani. »[40] Par le biais de la photographie, le lieu anonyme devient un analogon du projet d'écriture d'Annie Ernaux qui vise à dépouiller le récit de toute forme de subjectivité[41].

Une des images réalisées dans sa maison participe toujours à cet imaginaire de la disparition et de l'oubli. Sur la photo correspondant au fragment « Dans le bureau, 5 avril » les habits parsemés sur le sol sont remplacés par des feuilles, des fiches, des manuscrits de l'auteure, balayés d'un coup de main de son bureau. Devant les feuillets, Annie Ernaux épreuve la tentation de se livrer à une archéologie de soi afin de découvrir ce qu'ils pouvaient bien contenir. Elle en est empêchée par la mauvaise qualité du cliché : « [i]ci, malgré mes efforts, l'écriture reste illisible même à la loupe »[42] et par l'oubli qui s'interpose comme un deuxième écran entre ce que la photo montre et le contexte où elle avait été prise : « [j]e ne me rappelle pas ce que j'écrivais à ce moment-là. »[43] Porteuse de cette double, voire triple

---

37 Annie Ernaux, Marc Marie, *L'Usage de la photo*, *op*., *cit*., p. 35.

38 *Ibid*., p. 35.

39 *Ibid*., p. 38.

40 *Ibid*. [C'est l'auteure qui souligne.]

41 « Prises dans des lieux à la fois familiers et anonymes (la chambre à coucher est aussi chambre d'hôtel et chambre d'hôpital) […] les photos de *L'Usage…* participent à l'entreprise ernalienne de désubjectivisation de l'écriture de soi, à la mise en œuvre d'une autobiographie rendue par la double disjonction des voix d'un côté, du texte et des images de l'autre. » FREIDEL, Nathalie, « *L'Usage de la photo*. Le pacte autobiographique d'Annie Ernaux », *op. cit*.

42 Annie Ernaux, Marc Marie, *L'Usage de la photo*, *op. cit*., p. 64.

43 *Ibid*.

disparition – du corps, du contenu des manuscrits, du souvenir – l'image photographique déconstruit aussi un des *topos* de l'iconographie d'écrivain, celui de la table d'écriture, du « sanctuaire »[44], et oblige la narratrice de se confronter pour la première fois à l'illisibilité de l'image. Si pour elle, toute image « qui comport[e] […] n'importe quoi d'écrit »[45] l'emporte sur les autres compositions photographiques, l'écriture invisible, la trace indéchiffrable sur cette photo du 5 avril 2003 équivaut à une mise en suspens de la temporalité et à une figuration de la mort.

Avec la dixième photo, le registre esthétique de l'image et celui de l'écriture semblent changer. Dans « Chambre, fin mai début juin » on remarque les plis du couvre-lit, et surtout les volutes des écharpes « emmêlées », « entortillées sur elle[s]-même[s] »[46], en contraste avec la surface lisse de la moquette. Le centre de l'image est vide, on n'y saisit rien puisque tout se concentre dans la partie gauche tandis qu'en haut, vers la droite, c'est une autre tache aveugle, la masse noire du tas d'habits. C'est par rapport à ce cliché qu'Annie Ernaux parle de la « scène invisible », de ce que la photo ne peut pas représenter, mais seulement figurer – l'acte érotique, la maladie, la résurrection :

> Rien de nos corps sur les photos. Rien de l'amour que nous avons fait. La scène invisible. La douleur de la scène invisible. La douleur de la photo. Elle vient de vouloir autre chose que ce qui est là. Signification *éperdue* de la photo. Un trou par lequel on aperçoit la lumière fixe du temps, du néant. Toute photo est métaphysique.
> On raconte dans l'Évangile selon Jean que Marie-Madeleine, venue voir le Christ après sa mort, a trouvé le tombeau vide. Il ne restait que les linges dont le corps avait été enveloppé, posés à terre, et le suaire qu'on avait mis sur la tête de Jésus *non cum linteaminibus positum, sed separatim involutum in unum locum*, non posé avec les linges mais plié à part dans un autre endroit[47].

---

44 C'est le titre du texte de Marc Marie. Il note également à propos de la photo : « On avait fait l'amour sur le bureau, envoyant valdinguer une grande partie de ce qui s'y trouvait. Immédiatement, j'ai eu envie de photographier cela : le saccage du 'sanctuaire'. » *Ibid.*, p. 66.

45 *Ibid.*, p. 64.

46 *Ibid.*, p. 109.

47 *Ibid.*, p. 110. [C'est l'auteure qui souligne.]

Mais l'image photographique est elle aussi disparition, puisque dans le creux de la tranche infinitésimale de temps qu'elle conserve, c'est le vide de la signification.

Tout cela devient plus évident dans les clichés suivants où les compositions se font de plus en plus abstraites, comme libres de tout contingent. Les photos gagnent en teneur picturale ce qu'elles perdent en référentialité. Lors de la saisie de l'image, la perspective est abandonnée au profit d'un cadrage très serré. Preuve en est le dernier cliché intitulé « La rose des sables, 7 janvier 2004 » par rapport auquel l'écriture ekphrastique d'Annie Ernaux semble s'esquiver, comme si la description était devenue impossible :

> Le long d'un pan de mur jaune semblent chuter : une bête noire à tête énorme et au corps atrophié terminé par un appendice en forme de cœur, un objet plissé en forme de V, une botte tordue en forme de V, une grande rose des sables. Au-dessous une autre botte complètement repliée sur elle-même, déjà atterrie sur le sol blanchâtre. Aucune perspective dans ce tableau où le mur jaune et le sol blanc sont dans le prolongement l'un de l'autre[48].

Il est impossible de deviner ici à qui appartiennent les vêtements, dans quel contexte et « par quelles contorsions »[49] les deux amoureux ont pu se débarrasser de ces habits. Non seulement la photographie est muette – elle n'amorce plus l'écriture de soi –, inapte de contenir tout détail ou événement autobiographique, mais elle est devenue une image autonome qui a évacué la représentation – « [i]mpression que M. a photographié une toile abstraite dans une galerie de peinture »[50]. Aucune trace du corps dans ce dernier cliché. « Tout est transfiguré et désincarné »[51] note Ernaux, dans cette image qui arrive à « déréaliser » l'amour et à frôler les confins de la mort : « [i]ci je suis morte. »[52] C'est ainsi que dans sa marche vers l'abstraction, la photo avait irréalisé tous les éléments qui la constituaient comme telle : sa capacité

48 *Ibid.*, p. 145.
49 *Ibid.*, p. 146.
50 *Ibid.*, p. 145.
51 *Ibid.*, p. 146.
52 *Ibid.*

de fixer le temps, et avec lui le souvenir et l'atmosphère, elle a perdu aussi la relation avec le référent et avec la subjectivité et même son pouvoir de déclencher l'écriture. Somme toute, cette dernière photo est une mise à mort du « je » ernausien qui s'était profilé jusqu'ici dans le texte, en creux de l'image, comme son référent absent, ou comme son négatif. « La rose des sables… » a le statut paradoxal d'une présence-absence, d'une apparition-disparition ; elle est un suaire.

Pourtant, le titre même de l'image suggère l'idée d'un renouveau et d'une renaissance, car la rose des sables est une plante qui se régénère d'elle-même une fois qu'elle arrive dans des conditions climatiques favorables. Or, c'est de cette renaissance que parle le dernier texte du volume où seulement la voix de la narratrice se fait entendre : « Je nous revois un dimanche de février, quinze jours après mon opération, à Trouville. Nous sommes restés tout l'après-midi sur le lit […] J'étais accroupie sur M., sa tête entre mes cuisses, comme s'il sortait de mon ventre. J'ai pensé à ce moment-là qu'il aurait fallu une photo. J'avais le titre, *Naissance*. »[53] En fin de compte, la photo comme présence visible est définitivement évacuée care elle ne peut pas surprendre ce moment nouveau sans le placer aussitôt sous l'emprise du Thanatos.

Mais à côté du récit et de l'interprétation que les deux auteurs donnent de leurs propres images, il est possible de découvrir une énonciation seconde qui émane uniquement des photos. Les quatorze clichés formant un dispositif construit autour de l'effacement de la figure et du corps font d'abord référence à la culture populaire, plus précisément à cette stratégie employée dans le cinéma de représenter métonymiquement l'acte sexuel par l'amas de habits jetés partout dans une pièce. À un autre niveau, on se rend compte que la série photographique convoque tout un imaginaire de l'objet intime représenté dans l'art avec sa capacité de mettre en avant les vestiges d'un sujet au lieu de le portraiturer frontalement, pour former ce qu'on

[53] *Ibid.*, p. 151.

appelle avec Meyer Schapiro, une « nature morte comme objet personnel »[54]. Ainsi, l'exemple sur lequel s'appuie Schapiro pour discuter la théorie de Heidegger est celui des souliers peints par Van Gogh qui ne représentent pas une paire mais deux souliers dépareillés, l'un masculin, l'autre féminin. Derrida, dans un chapitre de *La vérité en peinture*, intitulé justement « La vérité en pointure », insiste sur l'image de ces bottes qui flottent dans un espace indéterminé[55] comme ces vêtements qu'on retrouve dans la « La rose des sables… ». D'ailleurs, Ernaux fait aussi un clin d'œil au peintre lorsqu'elle contextualise la photo prise dans le bureau « [n]ous avons dîné à l'auberge Ravoux d'Auvers-sur-Oise, sous la chambre où Van Gogh a agonisé […] ».[56]

Pour ce qui est des plis et des drapés, ceux-ci quittent depuis le XIX[e] siècle leur position accessoire dans la peinture et deviennent, surtout dans l'art contemporain, sujet même de l'image, comme chez Delacroix qui représente un lit défait, ou comme chez Sophie Calle qui exploite incessamment cette figure dans la série *Les Dormeurs*[57] ou dans *Des Histoires vraies*[58]. L'artiste anglaise Tracey Emin, dans son installation de 1998 intitulée « My Bed » transpose dans la salle du musée son lit défait, tel quel, avec les traces du sommeil, de l'amour et de son absence. Alain Cavalier, à son tour, dans son autobiographie filmique, *Le Filmeur*[59], consacre de nombreux cadres aux lits défaits, tout comme Hervé Guibert dans son film *La Pudeur ou l'impudeur*[60]. Le textile comme matériau de la création renvoie ainsi à la dialectique entre l'ordre et le chaos, à l'irrégularité, à l'amorphe, à

---

[54] Voir Meyer Schapiro, « The still life as personal object – A note on Heidegger and van Gogh », in Marianne L. Simmel (dir.), *The Reach of Mind. Essays in memory of Kurt Goldstein*, Berlin, Heidelberg, Springer Verlag, 1968, pp. 203-209.

[55] Jacques Derrida, *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978.

[56] Annie Ernaux, Marc Marie, *L'Usage de la photo*, *op. cit.*, p. 63.

[57] Sophie Calle, *Les Dormeurs*, Arles, Actes Sud, 2000.

[58] Sophie Calle, *Des Histoires vraies*, Arles, Actes Sud, 2018. Shirley Jordan observe à son tour l'existence des similarités formelles et thématiques entre les photos insérées dans *L'Usage de la photo* et la pratique artistique de Sophie Calle. Le même motif du corps absent se retrouve aussi chez le photographe Wolfgang Tillmans ou dans l'oeuvre de l'artiste Felix Gonzales-Torres. Shirley Jordan, « Improper exposure… », *op. cit.*, p. 130.

[59] Alain Cavalier, *Le Filmeur*, producteur : Michel Seydoux, Pyramide Productions, 2005, 97 min.

[60] Hervé Guibert, *La Pudeur ou l'impudeur*, producteur : Pascale Breugnot, montage : Maureen Mazureck, TF1, 1991, 58 min.

l'informe[61], or cette dimension contestataire du matériau par rapport à l'art académique dominé par la symétrie et la clarté des contours, n'a pas dû déplaire à Annie Ernaux qui s'applique elle aussi dans ses œuvres à exploiter une dimension sous-littéraire de l'écriture, faisant appel aux faits anodins, banals, comme dans *Regarde les lumières mon amour* (2014) où la narratrice observe pendant une année les clients du centre commercial des Trois-Fontaines de la banlieue parisienne, pour en extraire, par les moyens de la littérature, une signification sociologique.

Les photos mystérieuses d'Annie Ernaux et Marc Marie peuvent renvoyer à ce petit détail énigmatique du tableau de Poussin, *Le Triomphe de Pan* : en bas du tableau, un drapé ou une toge tombée par terre, parmi d'autres objets au cours des ébats amoureux entre des satyres et des bacchantes. Or, c'est à partir de ce petit morceau de tissu dans lequel « la forme humaine est restée en suspens – en repli – comme une dernière forme possible pour le désir humain »[62], c'est à partir de ce « haillon du temps »[63] que Georges Didi-Huberman forge le dernier avatar de sa Ninfa dans l'essai qui clôt la série sur le drapé, intitulé *Ninfa moderna, le drapé tombé*. En effet, les images sur lesquelles il s'arrête sont justement celles des habits et morceaux de tissus jetés ou abandonnés, qui, dans l'époque moderne, ont le pouvoir de convoquer l'image de la Ninfa du Quattrocento italien, surtout celle peinte par Botticelli, avec sa robe flottante, fluide, avec ses plis et ses drapés agités par un mouvement d'air. Et poussant plus loin son investigation, Didi-Huberman trouve dans l'histoire de la photographie tout un corpus de drapés tombés, incarnés dans la serpillière, dans son acception parisienne de ballot de tissus et de vêtements placé à côté des caniveaux pour guider le flux d'eau qui nettoie quotidiennement les trottoirs. Eli Lotar, László Moholy-Nagy et Alain Fleischer sont les artistes les plus connus ayant été fascinés par les volutes de ces draperies des trottoirs. Or, le renvoi d'Annie Ernaux à la serpillière lorsqu'elle décrit la veste rouge de la première photo est probablement la clé de ce corpus iconographique. Tout se passe

---

[61] REINEKE, Anika, RÖHL, Anne, « L'ordre et le chaos : le lit comme espace pictural et matériel textile », in *Perspective* [En ligne], nº 1, 2016, URL : http://journals.openedition.org/perspective/6352, consulté le 23 mars 2020.

[62] Georges Didi-Huberman, *Ninfa moderna : essai sur le drapé-tombé*, Paris, Gallimard, 2002, p. 24.

[63] *Ibid*.

comme si les vêtements, au lieu de dire l'intensité de la passion et des désirs qui animent les deux narrateurs, gagnent, comme ces chiffons des barrages, une autonomie figurale de plus en plus grande qui arrive à bloquer l'écriture. Le texte ne pourra renaître, reprendre son cours, qu'au prix de l'effacement de la photo, comme le démontre la dernière image décrite par Ernaux, ce cliché-fantôme auquel elle aurait donné le titre « Naissance ». Par ailleurs, dans ses œuvres ultérieures, comme *Les Années*[64], Annie Ernaux s'appuiera énormément sur la description des photos de famille pour ancrer son récit dans l'Histoire, mais elle n'en montrera aucune et ira même jusqu'à remplacer le « je » par « nous » ou « on » pour produire « l'autobiographie décalée »[65].

En fin de compte, ce que *L'Usage de la photo* propose c'est une écriture double, de l'apparition-disparition, car si Annie Ernaux fait souvent référence à la mort, elle indique en même temps une certaine possibilité de se sauver par l'amour et l'érotisme. L'emploi de la photo est ainsi limité à cette période du cancer comme un reliquat de l'érotisme tandis que sur l'autre scène, celle de l'écriture et de l'imaginaire, le corps malade se transfigure progressivement en corps évanescent, à l'image de la Ninfa, qui meurt et renaît dans l'imaginaire occidental.

Bibliographie

ARFUCH, Leonor, « Autobiographie et mémoires traumatiques », in *Tumultes*, n° 36, 2011, pp. 163-181.

BLATT, Ari J., « The interphototextual dimension of Annie Ernaux and Marc Marie's *L'Usage de la photo* », in *Word & Image*, n° 25, 2010, pp. 46-55.

BRETON, David Le, *Disparaître de soi. Une tentation contemporaine*, Paris, Métaillié, coll. « Traversées », 2015.

64 Annie Ernaux, *Les Années*, Paris, Gallimard, 2008.

65 Le terme appartient à l'auteure même. Voir Annie Ernaux, « Vers une écriture photo-socio-biographique du réel », *op. cit.*, p. 155. Quant à son choix de ne pas inclure des photos dans *Les Années*, Annie Ernaux affirme : « je ne voulais pas que la photo réelle se substitue à la photo imaginée par le lecteur, détruise sa représentation intérieure. C'est cela qui est au fond de mon choix de ne pas reproduire les photos : permettre au lecteur de projeter, déposer, ses propres images sur la photo décrite et non l'emprisonner, le 'fasciner' […] ». *Ibid.*, p. 159.

CALLE, Sophie, *Les Dormeurs*, Arles, Actes Sud, 2000.

–, *Des Histoires vraies*, Arles, Actes Sud, 2018.

CAVALIER, Alain, *Le Filmeur*, Pyramide Productions, 2005, 97 min.

DERRIDA, Jacques, *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ninfa moderna : essai sur le drapé-tombé*, Paris, Gallimard, 2002.

EHRENBERG, Alain, *La fatigue d'être soi : dépression et société*, Paris, Odile Jacob, 1998.

ERNAUX, Annie, *Journal du dehors*, Paris, Gallimard, 1983.

–, *Une Femme*, Paris, Gallimard, 1988.

–, *Journal du dehors*, Paris, Gallimard, 1993.

–, « Vers un je transpersonnel », in *RITM*, Université Paris X, n° 6, 1996, pp. 219-222.

–, *La Vie extérieure*, Paris, Gallimard, 2000.

–, MARIE, Marc, *L'Usage de la photo*, Paris, Gallimard, 2005.

–, « Vers une écriture photo-socio-biographique du réel », entretien mené et introduit par Fabien Arribert Narce, in *Roman 20-50*, n° 51, 2011, pp. 151-166.

FREIDEL, Nathalie, « *L'Usage de la photo*. Le pacte autobiographique d'Annie Ernaux », in *Textimage, Varia 4* [En ligne], printemps 2014, URL : https://www.revue-textimage.com/09_varia_4/freidel.pdf.

GEHRMANN, Susanne, « La traversée du Moi dans l'écriture autobiographique francophone », in *Revue de l'Université de Moncton,* n° 1, 2006, « Traversées de l'écriture dans le roman francophone », pp. 67-92.

GUIBERT, Hervé, *La Pudeur ou l'impudeur*, TF1, 1991, 58 min.

–, *Cytomégalovirus. Journal d'hospitalisation*, Paris, Seuil, 1992.

JORDAN, Shirley, « Improper exposure : *L'Usage de la photo* by Annie Ernaux and Marc Marie », in *Journal of Romance Studies*, volume 7, n° 2, Summer 2007, pp. 123-141.

LESSARD-BRIERE, Virginie, « La disparition pour contrer l'épuisement : étude de *L'Usage de la photo* d'Annie Ernaux et de Marc Marie », in *Postures* [En ligne], n° 26, « La disparition de soi : corps, individu et société », en ligne : http://revuepostures.com/fr/articles/lessard-briere-26.

MAN, Paul de, « Autobiography as De-facement », in *The Rhetoric of Romanticism*, New York, Columbia University Press, 1984, pp. 67-81.

MARTIN-ACHARD, Frédéric, « Être moins ou ne pas être : sur quelques modalités paradoxales d'existence du personnage romanesque contemporain (Alféri, Chevillard, Modiano, Vasset) », in *Revue italienne d'études françaises* [En ligne], n° 6, 2016, URL : http://journals.openedition.org/rief/1195.

MARTUCELLI, Danilo, « Le personnage social à l'épreuve : les deux Annie Ernaux », in Thomas Hunkeler, Marc-Henry Soulet (dir.), *Annie Ernaux : se mettre en gage pour dire le monde*, Genève, MetisPresses, 2012, pp. 65-82.

OBERHUBER, Andrea, « Épiphanie du corps dans *L'Usage de la photo* d'Annie Ernaux et Marc Marie », in *@nalyses*, *Revue des littératures franco-canadiennes et québécoise*, vol. 11, n° 1, hiver 2016, pp. 160-193.

RABATE, Dominique, *Désirs de disparaître. Une traversée du roman français contemporain,* Tangence Editeur, coll. « Confluences », 2015.

REINEKE, Anika, RÖHL, Anne, « L'ordre et le chaos : le lit comme espace pictural et matériel textile », in *Perspective* [En ligne], nº 1, 2016, http://journals.openedition.org/ perspective/6352.

SCHAPIRO, Meyer, « The still life as personal object – A note on Heidegger and van Gogh », in Marianne L. Simmel (dir.), *The Reach of Mind. Essays in memory of Kurt Goldstein*, Berlin, Heidelberg, Springer Verlag, 1968, pp. 203-209.

ZAOUI, Pierre, *La discrétion ou l'art de disparaître*, Paris, Autrement, coll. « Les Grands Mots », 2013.

LITERATURA Y TRADUCTOLOGÍA HISPÁNICAS

Literatura española

De la apercepción kantiana "Ich Denke" a *Los Apócrifos* de Antonio Machado[1]

Juan A. SÁNCHEZ
Universidad Carolina de Praga

Abstract. The question of *Apócrifos* concerning Antonio Machado is one of the most interesting in the specialized bibliography; in this essay, we try to explain that literary phenomenon as the expression of a philosophical problem: the subject cannot know himself as a subject. This is a problem that we can find active in Kant's philosophy, and specifically in his concept of *Aperzeption*. Because, as it is known, Antonio Machado deeply studied Kant's *Critic of the pure reason*, our hypothesis is that the intellectual roots of the *Apócrifos* is the problematic and critic about the *ego cogito* that can be found in Kant's philosophy.

Keywords: Kant, Juan de Mairena, Abel Martín, phenomenology, *ego cogito*, *ich denke*, Aperzeption.

En 1926, Antonio Machado publicaba en la *Revista de Occidente* el "Cancionero apócrifo" de Abel Martín, donde se puede leer esto:

> Cuando se preguntaba a Martín si la poesía aspiraba a expresar lo inmediato psíquico, pues la conciencia, cogida en su propia fuente, sería, según su doctrina, conciencia integral, respondía «Sí y no. Para el hombre, lo inmediato consciente es siempre cazado en el camino de vuelta. También la poesía es hija del gran fracaso del amor. La conciencia, en el hombre, comienza por ser vida, espontaneidad; en este

[1] Táto práce vznikla v rámce grantu PROGRES Q14 – Krize racionality v moderním myšlení. (Este trabajo ha surgido en el marco de proyecto de investigación PROGRES Q14: La crisis de la racionalidad en el pensamiento moderno.).

primer grado no puede darse en ella ningún fruto de la cultura, es actividad ciega, aunque no mecánica, sino animada, animalidad, si se quiere […]»[2].

Unas páginas atrás, en el mismo "Cancionero apócrifo", se había citado el poema de Martín perteneciente a su libro *Los Complementarios*:

Mis ojos en el espejo
son ojos ciegos que miran
los ojos con que los veo[3].

Parece que Abel Martín, que era filósofo y poeta, no creía que fuera posible "cazar" lo inmediato consciente, es decir, la vida interior del alma. No es casualidad que el apócrifo, un escritor que no existe, que es una prolongación, un alter ego, una máscara, un fragmento de la conciencia de su creador, o como se quiera interpretar la función poética de los apócrifos, diga que la "conciencia" no se puede "cazar"[4]. Si para hablar de mí mismo no

---

2 Antonio Machado, *Poesie*, Milán, ed. Oreste Macrí, Lerici, 1962, CLXVII, pp. 810-812. Cito siempre por esta edición y reproduzco en números romanos la numeración del editor.

3 *Ibid.*, CLXVII, p. 774.

4 Los primeros apócrifos se gestan en 1923-24. Oreste Macrí, en sus "Studii introduttivi" a *Poesie*, p. 82, escribe que "la prima conversione, si potrebbe dire, «a lo apócrifo» si opera negli anni di Segovia-Madrid 1923-25. La coppia esemplare platonica, maestro-discepolo *Martín e Mairena*, viene alla luce negli anni 1924-1925 e si svolge negli anni 1925-1936". Esta es una hermosa y sucinta cronología de los apócrifos machadianos. Hay que tener en cuenta algunos antecedentes. En la "Introducción" a la edición española el profesor Macrí proponía algunos ejemplos, como los personajes del cuento "Gentes de mi tierra", Perico Lija y Casares, que datan de 1910; cf. Oreste Macrí, "Introducción" a Antonio Machado, *Poesías completas*, Madrid, Espasa-Calpe, Fundación Antonio Machado, 1988, p. 78. Solo a modo de sugerencia, repaso algunas de las diversas interpretaciones del fenómeno de los apócrifos. Mi querido profesor, Eustaquio Barjau, consideraba que lo apócrifo era un fenómeno homólogo al de la ironía romántica, es decir, la expresión de que ningún pensamiento es absoluto o incuestionable, de una radical "movilidad del espíritu" (*Antonio Machado: teoría y práctica del apócrifo*, Barcelona, Ariel, 1975, p. 82); Hugo Leitenberger (*Antonio Machado. Sein Versuch einer Selbstinterpretation in seinen Apokryphen Dichterphilosophen*, Wiesbaden, Franz Steiner, 1972) proponía que Abel Martín representaría al propio poeta en su época más íntima de *Soledades*, y Mairena al de *Campos de Castilla*; Pedro Cerezo Galán ("La invención de los apócrifos", en su *Antonio Machado en sus apócrifos*, Almería, Universidad de Almería, 2012, pp. 101-139), en cambio, cree que los apócrifos no son el intento de abarcar una totalidad, sino la prueba de que solo puede hablarse fragmentariamente y que solo podemos acceder fragmentariamente a nuestra propia interioridad.

estoy seguro de que pueda conocer la vida interior de mi conciencia, ese que llamo "yo" se convierte inmediatamente en "otro": esta podría ser la fundamentación conceptual de la figura del apócrifo. Así parece insinuarlo el pequeño poema del "Cancionero apócrifo": los ojos en el espejo están ciegos, no son verdadera imagen de ojos que tienen la capacidad de ver. Los ojos reflejados (es decir representados en el espejo de la conciencia) son solo un reflejo, carecen de la capacidad de la visión (no son sujeto), que solo tienen los ojos vivos. Pero, paradójicamente, los ojos vivos que sí son capaces de ver, al mirarse a sí mismos tampoco ven adecuadamente, porque lo que perciben en el espejo no es una imagen fidedigna: no se ven a sí mismos, ojos videntes en el acto de ver, sino que solo pueden ver unos ojos ciegos, incapaces de ver, que solo pueden ser *vistos*, y que, por tanto, no son ellos mismos. Los ojos que se miran en el espejo no se ven tal y como son, no se ven ellos, sino que ven *otra* cosa. Solo pueden acceder a lo mismo en tanto que lo otro.

Aunque quizá podría defenderse que el origen de esta problemática se remonta incluso al ciclo de *Soledades*, está claro que es característica de la producción del poeta en la década de 1920. Tres años antes del "Cancionero apócrifo", también en la *Revista de Occidente*, había publicado Machado su colección "Proverbios y cantares", el primero de los cuales dice así:

El ojo que ves no es
ojo porque tú lo veas;
es ojo porque te ve[5].

En el poemita volvemos a encontrar algo parecido, expresado con el mismo estilo folklórico de copla popular, pero al revés. En este caso no se reflexiona sobre la "irrealidad" o la "imprecisión" del reflejo, sino sobre la necesidad de entender que lo que vemos no es solo objeto de nuestra consciencia (es decir, entidades pasivas) sino seres vivos dueños de su propia subjetividad (a la que, como reflexionaría Martín, nunca podemos llegar – pero que debe estar ahí fuera. En terminología leibniziana habría que decir que son Mónadas o sustancias). El ojo real, cuyo reflejo percibimos en el

[5] Antonio Machado, *Poesie*, *op. cit.*, CLXI, p. 674.

espejo de nuestra sensibilidad, es sustancialmente distinto a ese reflejo en el cual el ojo es visto (porque tú lo veas): es un ojo vidente, vivo, un ojo que nos está mirando él a nosotros (porque te ve). En realidad, no podemos verlo nunca en su actividad, en su función de sujeto, o sea, en tanto que algo *vivo*. Pero, para acercarnos lo más posible a eso que en realidad es, hay que aprender a mirar las cosas de otra forma: "Hay que tener los ojos muy abiertos para ver las cosas como son; aun más abiertos para verlas otras de lo que son"[6].

Ver las cosas, y a nosotros mismos, *otros* de lo que somos, es un problema que Antonio Machado se planteaba incesantemente en sus prosas filosóficas y, a menudo, en sus poemas. Una de las consecuencias estéticas y conceptuales de ese planteamiento es la misma creación de los apócrifos, que ocupa al poeta desde principios de la década de 1920 hasta prácticamente la fecha de su muerte. Esa es una época tremendamente fecunda de su producción, no, como antes se decía, de declive de su capacidad creadora. Años antes, en 1912 Antonio Machado se había trasladado de Soria a Baeza, donde no estuvo a gusto. La preciosa ciudad andaluza era para él en aquellos días una especie de exilio que lo aislaba de los centros de la vida cultural española. Para poder conseguir un traslado necesitaba un título universitario, y por eso se matriculó, a distancia, en la carrera de filosofía. En ese contexto, escribe el poeta a Ortega y Gasset, que está volviendo a sus lecturas filosóficas[7]. Una de esas lecturas filosóficas era Kant[8]. En este breve estudio me propongo plantear sucintamente la posibilidad de que sea Kant, y sobre todo su idea de la apercepción, quien inspiró a Antonio Machado sobre la problemática que lleva al nacimiento de los apócrifos.

---

[6] Antonio Machado, *Juan de Mairena*, Madrid, ed. José María Valverde, Castalia,1985, XIV, pp. 98-99.

[7] Antonio Machado, *Prosas dispersas (1893-1936)*, Madrid, ed. Jordi Doménech, Páginas de espuma, 2001, carta del 2 de mayo de 1913, p. 332: "He vuelto a mis lecturas filosóficas –únicas en verdad que me apasionan-. Leo a Platón, a Leibniz, a Kant, a los grandes poetas del pensamiento".

[8] En 1919 escribía el poeta desde Baeza a Ortega y Gasset esto: "He leído algo de los grandes filósofos [...]. Ninguno me agradó tanto como Kant, cuya *Crítica de la razón pura* he releído varias veces con creciente interés". Cf. Antonio Machado, *Prosas dispersas, op. cit.*, p. 437.

* * *

Kant define el concepto de *apercepción* en la *Analítica transcendental* (B132):

> Das: *Ich denke*, muß alle meine Vorstellungen begleiten können; denn sonst würde etwas in mir vorgestellt werden, was garnicht gedacht werden könnte, welches ebensoviel heißt, als die Vorstellung würde entweder unmöglich, oder wenigstens für mich nicht sein. Diejenige Vorstellung, die vor allem Denken gegeben sein kann, heißt *Anschauung*. Also hat alles Mannigfaltige der Anschauung eine notwendige Beziehung auf das: *Ich denke*, in demselben Subjekt, darin dieses Mannigfaltige angetroffen wird. Diese Vorstellung aber ist ein Aktus der Spontaneität, d. i. sie kann nicht als zur Sinnlichkeit gehörig angesehen werden. Ich nenne sie die *reine Apperzeption*, um sie von der empirischen zu unterscheiden, oder auch die *ursprüngliche Apperzeption*, weil sie dasjenige Selbstbewußtsein ist, was, indem es die Vorstellung *Ich denke* hervorbringt, die alle anderen muß begleiten können, und in allem Bewußtsein ein und dasselbe ist, von keiner weiter begleitet werden kann[9].

Ich denke, una especie de traducción del *ego cogito* cartesiano, es, para Kant, un tipo de representación (Vorstellung), que, de alguna manera, debe acompañar a todas las otras posibles representaciones del sujeto (muß alle meine Vorstellungen begleiten können). Cualquier cosa pensada conlleva, de alguna forma, inherentemente esta otra representación tácita: que yo la pienso; si no fuera así, no podría decirse que yo pienso lo que estoy pensando (denn sonst würde etwas in mir vorgestellt werden, was garnicht gedacht werden könnte). Toda representación, por ejemplo, una *intuición*, se relaciona necesariamente (podríamos decir que la postula, que la presupone) con otra representación que existe paralelamente a ella: el *ich denke*; es decir, que está siendo "pensada", que está siendo representada, por el sujeto. *Anschauung* (de *anschauen*, mirar, considerar) traduce *intuitio*, de in + tueri (participio *tuitus*), verbo que significa mirar, considerar, proteger[10]. La intuición no es todavía exactamente pensamiento (die vor allem Denken gegeben sein kann), es más bien una especie de visión en el sentido interior

---

9 Cito por Kant, *Kritik der reinen Vernuft*, Hamburg, Felix Meiner, 1952. Abrevio en KrV.

10 Cf. The Monist´s editor, "What does Anschauung mean? ", *The Monist*, vol. 2, 1892, pp. 527-532.

(es un tipo de representación), el resultado de la acción de captar el mundo[11]. Cuando la intuición se combina con el concepto, y solo entonces, hay conocimiento verdadero (A50-51, B74-75). Pero hay dos tipos de intuiciones: una es empírica, cuando captamos el mundo a través de los sentidos, por ejemplo, cuando vemos algo con los ojos; la otra es no empírica, a priori, por ejemplo, nuestra percepción del espacio (B40)[12]. Quizá está aquí sugiriendo Kant que *ich denke* es asimismo una especie de intuición apriorística, aunque no usa exactamente el término a priori, sino un término difícil de interpretar: dice que es un acto *espontáneo* o de la espontaneidad (Diese Vorstellung aber ist ein Aktus der Spontaneität), es decir, que no puede entenderse como un producto de la sensibilidad (sie kann nicht als zur Sinnlichkeit gehörig angesehen werden). La representación *ich denke* no significa que captemos empíricamente ese yo pensante. Tenemos esa representación de forma espontánea. Queda sin explicación cómo pueda ser esto, pero lo importante es que se rechaza con ello la siguiente idea: si *ich denke* es una representación, entonces inherentemente, como a toda representación, le acompañaría un ulterior *ich denke*, al que a su vez le acompañaría otro, etc. Kant frena este encadenamiento absurdo diciendo que *ich denke* es la apercepción original (*ursprüngliche Apperzeption*), una autoconsciencia (Selbstbewußtsein) que ya no necesita de ninguna otra representación que la acompañe, como si ya no se pudiera descender más en la conciencia de ese yo pensante.

El *ich denke*, por tanto, es una representación, pero, como acabamos de ver, es una representación extraña. En su crítica de los paralogismos de una psicología transcendental, expone Kant esto (A345-6 B403-4): "Zum Grunde derselben können wir aber nichts anderes legen, als die einfache und für sich selbst an Inhalt gänzlich leere Vorstellung: Ich; von der man nicht einmal sagen kann, das sie ein Begriff sei, sondern ein bloßes Bewußtsein, das alle Begriffe begleitet"[13]. Es decir, que como (aparente) fundamento (Zum Grunde derselben) de los paralogismos de la psicología transcendental (que

---

[11] Cf. Juan Miguel Palacios, *El idealismo trascendental (Teoría de la verdad)*, Madrid, Gredos, 1979, p. 93: "Las intuiciones son siempre representaciones singulares, es decir, que designan una sola cosa; e inmediatas, es decir, que se refieren a ella inmediatamente".

[12] Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernuft*, *op. cit.*, p. 69: "Also ist die ursprüngliche Vorstellung vom Raume *Anschauung* a priori, und nicht Begriff".

[13] Kant, *Kritik der reinen Vernuft*, *op. cit.*, p. 374.

el alma es sustancia, que es simple, unitaria y que se relaciona con los objetos en el espacio, de lo cual se seguiría su inmaterialidad, su incorruptibilidad, su personalidad, su espiritualidad y su relación con los cuerpos en el espacio), solo se puede poner (legen) una representación (ich) que está vacía de contenido (die... an Inhalt gänzlich leere Vorstellung), de la que no puede decirse, en ningún caso, que sea un concepto (nicht einmal sagen kann, das sie ein Begriff sei). Y en seguida, proclama Kant la famosa declaración, que parece iniciar simbólicamente la enigmática marcha de la filosofía moderna, incluso del arte moderno, acerca del yo:

> Durch dieses Ich, oder Er, oder Es (das Ding), welches denkt, wird nun nichts weiter, als ein transzendentales Subjekt der Gedanken vorgestellt = x, welches nur durch die Gedanken, die seine Prädikate sind, erkannt wird, und wovon wir, abgesondert, niemals den mindesten Begriff haben können; um welches wir uns daher in einem beständigen Zirkel herumdrehen, indem wir uns seiner Vorstellung jederzeit schon bedienen müssen, um irgend etwas von ihm zu urteilen[14].

Existe una posibilidad de conocer esa x: el yo pensante puede ser conocido empíricamente a través de sus pensamientos (welches nur durch die Gedanken, die seine Prädikate sind, erkannt wird). ¿Cómo es esto posible? Étienne Balibar suministra una posible explicación: los pensamientos del sujeto, sus juicios, son al sujeto que los enuncia como las propiedades a los objetos en un juicio dado. Al decir "la tierra es redonda" emito un juicio sobre un objeto, es decir, realizo una síntesis: atribuyo la redondez (propiedad) a la tierra (objeto). Pero cuando el sujeto piensa (hemos pasado del enunciado a la enunciación) que la tierra es redonda, el sujeto mismo sería aquello a lo que se atribuye una propiedad, la propiedad de pensar ese juicio concreto, convirtiéndose, de esa manera, en un "« objet » ou un quasi-objet"[15].

Kant decía, en la cita inmediatamente anterior, "nur" (nur durch die Gedanken); puede plantearse la pregunta de si realmente esa es la *única*

---

[14] *Ibid.*, p. 374.

[15] Étienne Balibar, "Kant, critique du « paralogisme » de Descartes. Le « je pensé » (Ich denke) comme sujet e comme substance", en *Intellectica*, 2012, 1.57, pp. 21-33, la cita es de la p. 25.

forma que tenemos de conocer al sujeto. Pero queda claro que, según Kant, podemos conocer ese *ich* a través de sus pensamientos. Pues bien, justamente este conocimiento (conocer al sujeto a través de sus pensamientos) podría tomarse como el fundamento de una psicología empírica. Kant nada tiene contra ella, pero dice que tal psicología o ciencia del alma (Seelenlehre) no sería racional, es decir, tendría que poner algo más que el mero *ich denke* como fundamento, y, por tanto, implicaría otro tipo de conocimiento, eminentemente empírico –es decir no *puro* (en sentido kantiano, o sea, no apriorístico)[16]. La ciencia racional sobre el alma puede contar con un único postulado: *ich denke*. No puede basarse en los pensamientos de ese *ich* para alcanzar un conocimiento objetivo del sujeto. Es decir, es una ciencia sostenida únicamente sobre dos palabras. Ese *ich denke* no es un concepto, es una representación; pero es algo así como una representación sin contenido, una especie de mera función lógica que se agota en sí misma y que no conlleva un verdadero conocimiento del *ich* de *ich denke*; ese *ich* solo puedo conocerlo indirectamente a partir de sus predicados, pero entonces ya no estoy conociendo el *ich* del *ich denke* en tanto que apercepción original, sino un *ich* puesto empíricamente. Por ello, puesto que no puedo conocerlo (aunque tengo consciencia de ello, como hemos visto en B132), no sé nada de ello más allá que es el *ich denke*, una representación que acompaña a todas mis representaciones, pero nada más, no puede decirse nada más de él. Y por eso Kant, con una hermosa formulación que parece anunciar la escritura poética de las vanguardias, se refiere a ese *ich*, diciendo que es él, o ello, o la cosa (no puede ni nombrarlo), la cosa que piensa (es una alusión a Descartes), la x que está ahí y no sabemos lo que es.

Del puro postulado *ich denke* no puede deducirse, consecuentemente, ninguna existencia del yo, tal y como hace Descartes: *cogito ergo sum*. Tal existencia real – mencionada en el *sum* – sería ya un contenido empírico, lo cual no es deducible de un *cogito* en tanto que apercepción original. Mientras

---

[16] Cf. *Kritik der reinen Vernuft* A342 B400, p. 371: "Die *rationale* Seelenlehre ist nun wirklich ein Unterfangen von dieser Art; denn, wenn das mindeste Empirische meines Denkens, irgendeine besondere Wahrnehmung meines inneren Zustandes, noch unter die Erkenntnisgründe dieser Wissenschaft gemischt würde, so wäre sie nicht mehr rationale, sondern *empirische* Seelenlehre". Cf. Tim Henning, "Kant und die Logik des «Ich denke»", *Zeitschrift für philosophische Forschung*, Band 64, 2010, 3, pp. 331-356, esp. p. 337.

que, para Descartes, la representación del yo era del mismo tipo que el resto de las representaciones, para Kant, como hemos visto, era una representación especial[17]. La representación llamada *ich denke* no es empírica, es la pura apercepción original: no la percibimos de la misma manera en que percibimos, por ejemplo, el árbol en el prado. Pero, como se ha dicho, hay un conocimiento empírico del *ich* a través de sus pensamientos. El problema es que cuando nos percibimos, o tenemos noticia de él, ese *ich* a través de sus pensamientos, es decir empíricamente, tal y como hace la ciencia llamada psicología empírica, entonces ya no lo estamos percibiendo como sujeto, o como sustancia (B429), sino como objeto: "Der Satz aber, Ich denke, sofern er soviel sagt, als: Ich existiere denkend, ist nicht bloße logische Funktion, sondern bestimmt das Subjekt (welches denn zugleich Objekt ist) in Ansehung der Existenz"[18].

Resumiendo: la psicología racional comete, según Kant, un craso error cuando considera el *ich denke*, que es una mera función lógica, en tanto que sustancia, y la psicología empírica está contemplando al sujeto en tanto que objeto. En el puro *ich denke* no se nos suministra ningún objeto, es decir, no alcanzamos ningún conocimiento de lo que somos en la existencia verdadera (B422). La conclusión es que de la curiosa representación *ich denke* (ego cogito) no sirve para afirmar la existencia de un sujeto en tanto que sustancia y más allá de la apercepción original del pensamiento.

* * *

Entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX se llevaba a cabo en la filosofía europea una revisión del carácter fundacional del cogito cartesiano. A esa tradición la llama Ricœur "le Cogito brisé", proponiendo como principal representante a Nietzsche[19], y habría que poner después, evidentemente con un sentido diferente, a Heidegger[20]. Valverde,

---

17 Cf. Andrew Brook, *Kant and the Mind*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, pp. 66 y ss.

18 Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernuft*, *op. cit.*, p. 432.

19 Cf. Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, París, Seuil, 1990, pp. 22 y ss.

20 Cf. Robert Spaemann, "Das «sum» im «cogito sum»", en *Zeitschrift für philosophische Forschung*, vol. 41, cuaderno 3, 1987, p. 373.

refiriéndose prácticamente a lo mismo, habla de "crisis del yo" o "crisis del sujeto"[21]. La crítica anticartesiana se enmarca en otra tradición más amplia que podemos llamar la crisis de la razón, entendida por Husserl como, aunque parezca paradójico, el acabamiento de la *fe* en esa facultad (parece que la razón necesita de una fe que la sustente)[22]. Que Antonio Machado, desde su rincón, era consciente de esta crisis, está fuera de toda duda. Lo mismo que Husserl, y además prácticamente en los mismos años, él también habla, por boca de Juan de Mairena, de la racionalidad como si fuera una creencia: "No fue la razón, sino la fe en la razón lo que mató en Grecia la fe en los dioses. En verdad, el hombre ha hecho de esta creencia en la razón el distintivo de su especie"[23]. No se estaba refiriendo allí Antonio al racionalismo en el mismo contexto que Husserl, sino en un contexto mucho más amplio (el de λόγος frente a μῦθος), pero su mención de los pragmatistas hace posible extrapolar la idea de la racionalidad como creencia a coordenadas contemporáneas a las del poeta. En ese sentido amplio, es evidente que Machado caminaba por el territorio del "cogito brisé", pero no era el primero en España. Le llevaba la delantera, ese a quien el poeta consideraba su maestro: Unamuno. *Niebla*, por ejemplo, se puede leer como una parodia de la filosofía de Descartes[24]. Pero es, seguramente, en *Del sentimiento trágico de la vida* donde encontramos una crítica del cogito que recuerda (de lejos, claro) a la que realiza Kant: "pero el *ego* implícito en este entitema, *ego cogito, ergo ego sum*, es un *ego*, un yo irreal o sea ideal, y su *sum*, su existencia, algo irreal también. «Pienso, luego soy» no puede querer decir sino «Pienso, luego soy pensante»"[25]. E inmediatamente después, se

---

[21] Cf. José María Valverde, "Antonio Machado, poeta pensador", en *Antonio Machado, el poeta y su doble: intervenciones del Simposio celebrado en la universidad de Barcelona los días 14, 15 y 16 de marzo de 1989*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1989, pp. 1383–1393, esp. p. 1384.

[22] Cf. Edmund Husserl, *Die Krise der europäischen Wissenschaften und die traszendentale Phänomenologie*, en *Gesammente Werke*, vol. VI, La Haya, Nijhoff, 1962, § 5, p. 10: "Die Skepsis hinsichtlich der Möglichkeit einer Metaphysik, der Zusammenbruch der Glaubens an eine universale Philosophie als Führerin des neuen Menschen, besagt eben den Zusammenbruch des Glaubens an die «Vernunft»".

[23] Antonio Machado, *Juan de Mairena*, *op. cit.*, p. 94.

[24] Cf. Brian Cope, "The Hellenistic Origins of Unamuno´s Skepticism and Niebla´s Skeptical Parody of Cartesianism", en *Hispanic Review*, vol. 77, nº 4, 2009, pp. 471-493.

[25] Cf. Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos*, Madrid, Alianza, 1986, p. 50. En realidad, la crítica más fuerte que se le hace a la

preguntaba Unamuno si el filósofo de la estufa no podría haber dicho, en vez de *cogito, ergo sum*, "Siento, luego soy", o "Quiero, luego soy". Es evidente que Antonio Machado tenía predilección por *Del sentimiento trágico*[26]. Parece que está siguiendo sus pasos cuando, en *Juan de Mairena*, se dice que Abel Martín pretendía "enmendar a Descartes" proponiendo, en vez de *cogito, ergo sum*, "existo, luego soy"[27].

Ese mismo Abel Martín, que rechazaba el cogito cartesiano prefiriendo una fórmula de carácter claramente existencialista, es el que decía, como se citaba al principio de este ensayo, que "para el hombre, lo inmediato consciente es siempre cazado en el camino de vuelta". Quizá podría arriesgarse la hipótesis, considerando el conocimiento indudable que Machado tenía de la *Crítica de la razón pura*, de que el pensamiento de Martín es una versión de la idea kantiana de que el *ich* del *ich denke* solo podía conocerse empíricamente a través de sus pensamientos, con lo cual quedaba convertido en representación, es decir, en objeto – era imposible verlo (empíricamente al menos) en tanto que sujeto. El rechazo kantiano de que la apercepción original (*ich denke, ego cogito*) suponga un verdadero conocimiento del yo, o dicho en otros términos, de que ponga al yo como sustancia, podría estar influyendo en la filosofía de Abel Martín, que considera imposible que el sujeto se vea a sí mismo en el espejo de la consciencia. Tal recepción del análisis kantiano de la apercepción original

---

sustancialidad del *cogito* en la obra unamuniana remite a argumentos de Hume, a quien se cita explícitamente, y está hecha, por tanto, desde el empirismo; dice Unamuno, en *Del sentimiento, op. cit.*, p. 94: "Con razón escribía Hume: «jamás me encuentro con esta idea de mí mismo; solo me observo deseando u obrando o sintiendo algo»". No he identificado con exactitud la cita; puede que estuviera pensando en algo como lo que podemos leer en David Hume, *A Treatise of Human Nature*, Oxford, Clarendon Press, 1949, p. 252 (Del capítulo "Of the Understanding"): "[...] when I enter most intimately into what I call *myself*, I always stumble on some particular perception or other, of heat or cold, light or shade, love or hatred, pain or pleasure. I never can catch *myself* at any time without a perception, and never can observe any thing but the perception". Desgraciadamente, el trabajo de Carlos Mellizo, "Hume frente a Unamuno", en *Arbor*, vol. 115, nº 449, pp. 115–120, trata de otros asuntos, principalmente del tema de la inmortalidad del alma.

[26] En carta al vasco de Salamanca, del 31 de diciembre de 1914, escribía Machado: "¡Cuántas veces he leído su soberbio libro *Del sentimiento trágico en los hombres y en los pueblos*!"; cf. Antonio Machado, *Prosas dispersas*, Madrid, Páginas de espuma, 2001, p. 368.

[27] Antonio Machado, *Juan de Mairena*, *op. cit.*, XXX, p. 171.

tendría que enmarcarse en una crítica más amplia del racionalismo y de la razón, que, como se ha visto, era una tendencia del pensamiento europeo inmediatamente anterior a Machado y, por otra parte, un tema de la generación del `98, tal y como se muestra en la obra de Unamuno.

La problemática del *ich denke* y los enigmas de la conciencia importaban a Antonio Machado desde antes de la creación de los apócrifos. Un ejemplo es el poema número XXXV de "Proverbios y cantares", que pertenece al ciclo de *Campos de Castilla*, pero no aparece todavía en la primera edición, sino en las *Poesías completas* de 1917:

> Hay dos modos de conciencia:
> una es luz, y otra, paciencia.
> Una estriba en alumbrar
> un poquito el hondo mar;
> otra, en hacer penitencia
> con caña o red, y esperar
> el pez, como pescador.

En este poema se utiliza una terminología análoga a la de Abel Martín para expresar la posibilidad de aprehender los contenidos de la propia conciencia. El apócrifo dice que "lo inmediato consciente es siempre cazado en el camino de vuelta"; en este poema no se caza, se pesca. Pero, en este texto de "Proverbios y cantares", se proponen solo dos posibilidades de pesca: los peces vivos (el sujeto en su actividad o como sustancia) son "fugitivos" y "no se pueden pescar"; la otra posibilidad es "ir arrojando a la arena, / muertos, los peces del mar"[28]. El profesor Abellán encontraba en el poema, expresados simbólicamente, los conceptos de "homogeneidad del pensar" (no lo dice, pero evidentemente piensa en los peces muertos) y "heterogeneidad del ser" (los peces vivos)[29]. Eso que realmente somos nosotros mismos, los peces vivos de la conciencia son algo que solo se nos puede aparecer en tanto que lo otro: la x de Kant.

La x kantiana reaparece en el otro apócrifo, el discípulo, que se expresa acerca de la problemática estudiada en términos que parecen remitir a los argumentos del profesor de Königsberg: "Toda revelación en el espíritu

[28] Antonio Machado, *Poesie, op. cit.*, p. 566.

[29] Cf. José Luis Abellán, "El filósofo «Antonio Machado»", en Pablo Luis Ávila (ed.), *Antonio Machado hacia Europa*, Madrid, Visor, 1993, p. 174.

humano [...] es revelación de lo otro, de lo esencialmente otro, la equis que nadie despeja –llamémosla hache– no por inagotable, sino por irreductible en calidad y esencia a los datos conocidos"[30].

Sería arriesgado defender que tras esta cita estaba inmediatamente el famoso texto kantiano de A346 B404, aducido aquí hace algunas páginas. Pero desde luego parece más que probable que Antonio Machado estaba familiarizado con la crítica kantiana al fundamento de la sustancialidad del sujeto. Yo diría más que familiarizado. Eso de lo que hablamos cuando decimos *ich* en el acto de *ich denke* es, para Kant, una x. La existencia de esa x es la condición de posibilidad de los apócrifos: los apócrifos son el discurso que nombra esa x. Ellos mismos razonan como Kant, diciendo que es imposible un conocimiento de la subjetividad pura, y, al decirlo, desde su existencia apócrifa, son la forma misma de eso que están nombrando y que nunca se presenta sino como lo otro – no porque no lo conozcamos, sino porque *es* lo otro (y esta es el gran desafío que tiene que afrontarse para entender el concepto machadiano de la heterogeneidad del ser).

Bibliografía

Textos de referencia

Machado, Antonio, *Juan de Mairena*, Madrid, ed. José M. Valverde, Castalia, 1985.

Machado, Antonio, *Poesie*, Milán, ed. Oreste Macrí, Lerici, 1962.

Machado, Antonio, *Prosas dispersas*, Madrid, ed. Jordi Doménech, Páginas de espuma, 2001.

Bibliografía crítica

Abellán, José Luis, "El filósofo «Antonio Machado»", en Pablo Luis Ávila (ed.), *Antonio Machado hacia Europa*, Madrid, Visor, 1993.

Balibar, Étienne, "Kant, critique du « paralogisme » de Descartes. Le « je pensé » (Ich denke) comme sujet e comme substance", en *Intellectica*, 2012, 1.57, pp. 21-33.

Barjau, Eustaquio, *Antonio Machado: teoría y práctica del apócrifo*, Barcelona, Ariel, 1975.

Brook, Andrew, *Kant and the Mind*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.

Cerezo Galán, Pedro, *Antonio Machado en sus apócrifos*, Almería, Universidad de Almería, 2012.

30 Antonio Machado, *Juan de Mairena, op. cit.*, p. 185.

Cope, Brian, "The Hellenistic Origins of Unamuno´s Skepticism and Niebla´s Skeptical Parody of Cartesianism", en *Hispanic Review*, vol. 77, nº 4, 2009, pp. 471-493.

Henning, Tim, "Kant und die Logik des «Ich denke»", *Zeitschrift für phil. Forschung*, B. 64, 2010, 3, pp. 331-356.

Hume, David, *A Treatise of Human Nature*, Oxford, Clarendon Press, 1949.

Husserl, Edmund, *Die Krise der europäischen Wissenschaften und die traszendentale Phänomenologie*, en *Gesammente Werke*, vol. VI, La Haya, Nijhoff, 1962.

Johnson, Philip G., "Immanuel Kant´s influence on Antonio Machado ", en *Revista canadiense de estudios hispánicos*, 1995, 19, pp. 495-504.

Kant, Immanuel, *Kritik der reinen Vernuft*, Hamburg, Felix Meiner, 1952.

Leitenberger, Hugo, *Antonio Machado. Sein Versuch einer Selbstinterpretation in seinen Apokryphen Dichterphilosophen*, Wiesbaden, Franz Steiner, 1972.

Macrí, Oreste, "Introducción" a Antonio Machado, *Poesías completas*, Madrid, Espasa-Calpe, Fundación Antonio Machado, 1988, pp. 13-422.

Macrí, Oreste, "Studii introduttivi" a Antonio Machado, *Poesie,* Milán, ed. Oreste Macrí, Lerici, 1962, pp. 19-207.

Mellizo, Carlos, "Hume frente a Unamuno", en *Arbor*, vol. 115, nº 449, pp. 115–120.

Palacios, Juan Miguel, *El idealismo trascendental (Teoría de la verdad)*, Madrid, Gredos, 1979.

Ricœur, Paul, *Soi-même comme un autre*, París, Seuil, 1990.

Sánchez Barbudo, A., *El pensamiento de Antonio Machado*, Madrid, Guadarrama, 1974.

Spaemann, Robert, "Das «sum» im «cogito sum»", en *Zeitschrift für philosophische Forschung*, vol. 41, cuaderno 3, 1987, pp. 373-382.

The Monist´s editor, "What does Anschauung mean? ", en *The Monist*, vol. 2, 1892, pp. 527-532.

Tilliette, Xavier, "Antonio Machado, poète philosophe", en *Revue de littérature comparée*, 1962, 36, pp. 32-49.

Unamuno, Miguel de, *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos*, Madrid, Alianza, 1986.

Valverde, José María, "Antonio Machado, poeta pensador", en *Antonio Machado, el poeta y su doble: intervenciones del Simposio celebrado en la universidad de Barcelona los días 14, 15 y 16 de marzo de 1989*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1989, p. 1383–1393.

Soldados de Salamina[1] o la ansiedad de la memoria condenada al olvido

Alina-Viorela PRELIPCEAN
Universidad "Ștefan cel Mare" de Suceava

Abstract. Our paper aims to highlight the role of the author Javier Cercas, and implicitly of literature, in the reconstruction of historical memory, emphasizing, above all, the repressed memories. Subjected to an analysis from a more intimate perspective, the novel *Soldados de Salamina* [*Soldiers of Salamis*] comes to bring forth, in the form of a literary investigation with allusions to people and real events, devoid of political content, a forgotten episode of history that takes place in the historical background of the Spanish Civil War, revealing once again the permanent need to preserve and recover that part of the past so traumatic for the Spanish people. What is intended to prove through this article is that literature becomes a true therapy, a method to access a more conciliatory than critical view of the past, of the memory of the Civil War.

Keywords: Civil War, historical memory, reconciliation.

"Toda historia es un compromiso entre propósitos difíciles y aun imposibles de conciliar."
(R. O. Jones, *Historia de la literatura española*)

Han pasado ochenta años desde el final de la Guerra Civil española y seguimos contando, recontando y siendo testigos de otras guerras, contra

[1] Hay también una película basada en la novela *Soldados de Salamina*, realizada por el director y guionista David Trueba en 2002 y estrenada en España el 21 de marzo de 2003. La primera edición de la novela apareció en 2001.

enemigos visibles o invisibles, pero que continúan sembrando terror en nuestras almas. Muchas veces la verdadera historia de una nación se puede recuperar y recopilar de aquellas historias no mencionadas en los manuales, en los informes oficiales o en los tratados de la época, es decir de las historias de detrás de la historia.

Al leer *Soldados de Salamina*, novela donde se mezclan realidad y ficción, nos enteramos de que, en 1999, Javier Cercas, narrador y personaje de la novela, había escrito un artículo conmemorativo sobre la muerte trágica de Antonio Machado, en tiempos de "una España calcinada"[2], sacudida por la guerra civil, aludiendo también a otra historia, poco conocida a pesar de su difusión propagandística en todos los periódicos de un país a la deriva. Lo que el autor nos cuenta es un hecho real que ocurre en 1939, dos meses antes de que termine la Guerra civil española, dos meses antes de que la República sea completamente aplastada por los nacionalistas. Rafael Sánchez Mazas, el protagonista, escritor semiolvidado, era franquista, "uno de los fundadores e ideólogos de Falange, amigo personal de José Antonio Primo de Rivera"[3], víctima del fusilamiento en masa que tuvo lugar en el santuario de Collell, al final de la guerra, personaje que "no escapó a [esa] exhumación colectiva"[4] que suponía el intento de vindicar a un escritor falangista, tendencia ya de moda desde mediados de los ochenta. Esta historia fue rescatada como consecuencia de una entrevista, mejor dicho, de una confesión de Rafael Sánchez Ferlosio, hijo del protagonista (hecha en 1994), traída a la atención del público por Javier Cercas siete años más tarde (en 2001) a través de su exitoso libro *Soldados de Salamina*. El autor confiesa que hasta el momento de la entrevista todas las historias y todo lo relacionado con la Guerra Civil le "habían parecido excusas para la nostalgia de los viejos y carburante para la imaginación de los novelistas sin imaginación"[5]. Es como una revelación, la concienciación del hecho de que "la memoria individual reposa sobre la conciencia histórica"[6].

---

2 Javier Cercas, *Soldados de Salamina*, Barcelona, Debolsillo, 2016, p. 25.

3 *Ibid.*, p. 20.

4 *Ibid.*, p. 22.

5 *Ibid.*, p. 21.

6 Victor Lemus, "Un secreto esencial: Literatura y memoria histórica en Soldados de Salamina, de Javier Cercas", en *Ipotesi - Revista de estudios literários*, vol. 11, nº 2, 2007, p. 116.

La primera parte de la novela, titulada *Los amigos del bosque*, se parece a una especie de diario a través del cual se nos da a conocer la historia del personaje principal Rafael Sánchez Mazas, historia salpicada de elementos reales, presentados en detalle y con algo de suspense psicológico, muy importantes para la reconstrucción de la memoria histórica[7]. Dada la incorporación de testimonios de supervivientes para dotar de veracidad a la historia de los personajes, se puede hablar de una reevaluación del pasado omitido en el intento de salvación de uno de los verdaderos héroes de la Guerra Civil española. Porque realmente el protagonista de esta novela es ese soldado, ese soldado que no sabemos quién es, no sabemos por qué le perdona la vida a Sánchez Mazas, sino hasta prácticamente el final del libro. Se trata, además, de una reconciliación que pretende hacer el autor con los héroes de ambos bandos[8] a través de una historia de no ficción[9]. "La frecuente presencia de personajes despolitizados y carentes de profundidad psicológica es uno de los elementos que permitirá que la novela construya una visión conciliatoria de la memoria de la guerra civil"[10].

Podemos destacar personajes que aluden a personas reales y que no constituyen más que fuentes de la investigación del autor; a través de los recuerdos de éstos Cercas intenta dar verosimilitud a su novela y más legitimidad a lo contado. Miguel Aguirre, historiador, una de las tres personas que felicitaron a Javier Cercas en la redacción del periódico donde trabajaba, tras la publicación de su artículo sobre Antonio Machado, ‒historia puesta en

---

7 La memoria histórica es un concepto ideológico e historiográfico de desarrollo relativamente reciente y viene a designar el esfuerzo consciente de los grupos humanos por encontrar su pasado, sea éste real o imaginado, valorándolo y tratándolo con especial respeto.

8 Los bandos que se enfrentaron durante la Guerra Civil española eran: los Republicanos ("los Rojos"), conocidos como los de la Izquierda (y también llamados revolucionarios, comunistas, socialistas o anarquistas) y los Nacionalistas (bien llamados fascistas, conservadores, monárquicos o los de la Derecha).

9 También es una reconciliación del autor consigo mismo y con la escritura, dado que cuando él empieza a escribir esta novela, a investigar, Cercas está un poco frustrado porque no podía escribir, ha escrito libros, pero no se considera un buen escritor. Esta historia lo salva también a él, que se considera un escritor mediocre, que cree que simplemente está hecho para escribir periodismo, para ser reportero.

10 Ximena Briceño, Héctor Hoyos, "«Así se hace literatura»: Historia literaria y políticas del olvido en *Nocturno de Chile* y *Soldados de Salamina*", en *Revista Iberoamericana*, vol. LXXVI, nº 232-233, julio-diciembre, 2010, p. 603.

contrapunto con la otra historia, la de Rafael Sánchez Mazas–, viene aquí como representante del lector, de la clase "independentista", opinando que existen "nacionalistas que todavía andan por ahí intentando vender la pamema de que esto fue una guerra entre castellanos y catalanes, una película de buenos y malos"[11], y que Rafael Sánchez Mazas no fue el único que logró escapar con vida. Dicho de otro modo, todavía había sucesos y experiencias de vida traumáticas que ningún manual de historia había registrado. Tal era el caso de Jesús Pascual Aguilar, uno de los sobrevivientes de la guerra civil referidos en la carta de Aguirre. Este "episodio confuso"[12] fue, sin embargo, sacado del olvido por el mismo Pascual Aguilar en un libro de memorias "casi inencontrable"[13], titulado *Yo fui asesinado por los rojos*, publicado en 1981. En aquel libro, según la suposición de Aguirre, Pascual insinúa que la orden del fusilamiento de los cincuenta presos fue dada por un tal Monroy, obedeciendo órdenes del SIM (El Servicio de Información Militar).

Al final del primer capítulo del libro se nos presenta todo un inventario de autores (poco conocidos) que reflejaron en sus obras y memorias el episodio del mencionado fusilamiento. Este inventario fue facilitado por Andrés Trapiello, personaje que corresponde a una persona de carne y hueso, a saber, a un escritor que "ha editado a Sánchez Mazas y ha escrito cosas muy buenas sobre él"[14]. Otros personajes, como Jaume Figueras, aportan datos relevantes, como la pequeña agenda de Sánchez Matas. María Ferré, Joaquim y Daniel Angelats, a su vez, proporcionan testimonios de primera mano que redondean definitivamente la labor de documentación. Toda esta reconstrucción de la historia con pequeñas piezas que faltaban pretende ser un intento de borrar la fealdad de los conflictos a través de la ficción y, así, la literatura busca ser un enlace entre un pasado amargo y un presente sereno, un pacto de perdón, de algún modo.

Javier Cercas, el personaje, recoge testimonios y descubre que hay similitudes puntualísimas entre los diferentes relatos con respecto a lo ocurrido en aquel período desafortunado de la vida del mencionado

[11] Javier Cercas, *Soldados de Salamina*, *op. cit.*, p. 30.
[12] *Ibid.*, p. 29.
[13] *Ibid.*, p. 27.
[14] *Ibid.*, p. 34.

falangista. Aunque trate de disociar la literatura de la política, nuestro autor no puede evitar por completo la expresión de algunas ideas personales, de manera que "el retrato de Franco aparece cáusticamente presentado"[15] como "militarote gordezuelo, afeminado, incompetente, astuto y conservador"[16]. Se hace referencia a realidades y a numerosas figuras importantes de la historia, como, por ejemplo, a Líster "un personaje casi legendario desde que se puso al mando del Quinto Regimiento", al que le "acababan de nombrar coronel a finales de enero del 39"[17]. Según Aguirre, Líster era el autor de las memorias *Nuestra guerra* que "dicen una cantidad tremenda de mentiras, como todas las memorias"[18]. Por lo tanto, el autor nos da a entender que incluso sus confesiones no son de fiar en su totalidad. El matiz reconciliador se puede notar incluso en la rememoración de esta confesión de Aguirre con respecto a una figura controvertida de la historia: "además, la mitad de las cosas que se atribuyen a Líster es pura leyenda, y la otra mitad..., bueno, supongo que la otra mitad es verdad"[19]. Hay cierta vacilación en la impresión que quiere transmitir el autor a lo largo de su novela, momentos en que, tal vez, cuestiona la totalidad de las verdades del pasado. ¿Se trata de un relato real, de una ficción o de una interpenetración de uno y otra? Al recordar el momento de su primer contacto con la filmación inédita, la grabación de la confesión de Sánchez Mazas guardada en la Filmoteca española aun desde tiempos de la posguerra, Cercas tuvo "la certidumbre sin fisuras de que lo que Sánchez Mazas le había contado a su hijo (y lo que éste [le] contó a [él]) no era lo que recordaba que ocurrió, sino lo que recordaba haber contado otras veces".

En la segunda parte del libro, que lleva el mismo título que el libro, *Soldados de Salamina*, el autor escribe la biografía de Rafael Sánchez Mazas en un estilo que está, otra vez, entre el del relato histórico y el del relato novelesco. El autor se concentra en los horrores de la guerra, pero sin dejar de lado la intención reconciliadora, el énfasis de aquellos aspectos positivos que pueden surgir aun en pleno desencadenamiento de la brutalidad

---

15 Alina-Viorela Prelipcean, "*La voz dormida* o la historia silenciada de las mujeres durante la posguerra civil española", en *Meridian Critic*, vol. 30, nº 1, 2018, p. 124.

16 Javier Cercas, *Soldados de Salamina*, *op. cit.*, p. 86.

17 *Ibid.*, p. 32.

18 *Ibid.*, p. 33.

19 *Ibid.*, p. 34.

humana. Javier Cercas hace hincapié en la compasión entre los seres humanos, cuando el soldado que encuentra a Rafael Sánchez Mazas en el bosque, en lugar de matarlo, le deja vivir. También se subraya la solidaridad por parte de los hombres del bosque, que protegen a Rafael Sánchez Mazas, aunque son republicanos. Podríamos decir que se describe una época en la que los conflictos sacaban lo peor y lo mejor de todo el mundo.

El objetivo de Javier Cercas era de escribir un "relato real", de sacar del olvido la historia de lo que algunos consideraban "uno de los últimos coletazos de violencia en la retaguardia catalana", pero tal como lo notamos en la tercera parte del libro, titulada *Cita en Stockton*, el autor observa una carencia casi inexpresable en torno a la conclusión. Parece haber abandonado su proyecto cuando decide continuar su vida de periodista, pero, de pronto, como consecuencia de una entrevista a Roberto Bolaño, descubre algo que reanima su interés en continuar una investigación que le atormentaba desde hacía mucho tiempo. Decide seguir unas nuevas pistas cuando se entera de que había un excombatiente de la guerra, supuestamente relacionado con el caso de Sánchez Matas. Tras una búsqueda intensiva lo encuentra, viaja al sur de Francia y habla con él. Javier intuye la posibilidad de que Antonio Miralles sea el republicano que dejó escapar a Sánchez Mazas. La experiencia de una vida dura de guerras que tuvo Miralles, el anciano que tal vez fue el que Cercas buscaba, nos hace reflexionar, rememorar y pensar en lo que no debe olvidarse nunca: el pasado. El pasado no caduca, la historia no tiene fecha de vencimiento y las heridas y dolores no pueden suprimirse por completo:

> Permanecimos un rato en silencio, mirando a los niños. No tenía por qué decir nada, pero filosofé tontamente:
> —Siempre parecen felices.
> —No se ha fijado bien —me corrigió Miralles—. Nunca lo parecen. Pero lo son. Igual que nosotros. Lo que pasa es que ni nosotros ni ellos nos damos cuenta.
> —¿Qué quiere decir?
> Miralles sonrió por primera vez.
> —Estamos vivos, ¿no?[20]

[20] *Ibid.*, p. 188.

Hay una necesidad imperativa de cultivar la memoria histórica - sugerida incluso a partir del título[21] -, ya que sin ella todos los héroes y las víctimas que vivieron en el pasado habrán muerto o actuado en vano. Durante toda la novela, el lector tiene la sensación de que el autor expone, aunque indirectamente, la cuestión moral sobre la guerra, ¿cómo se puede justificar matar a alguien?, ¿por qué le perdonó la vida a Sánchez Mazas el soldado que eligió no dispararle, aun siendo uno del "bando enemigo"? La Guerra Civil española no fue más que un conflicto de "las tres Españas", "una lucha entre extremos llevada a cabo por fanáticos de la derecha y de la izquierda, fascistas y comunistas, católicos y ateos, campesinos hambrientos y terratenientes ricos"[22], en la que todos perdieron, todos sufrieron por el extremismo de un bando o de ambos. Pero, aun así, ese impresionante rescate de hace ochenta años despierta en nosotros la esperanza de que, por grande que fuese el fanatismo de los que tomaron parte en la guerra y la derrota de todos los españoles, la humanidad en los hombres siempre emerge en situaciones límite. *Soldados de Salamina* es una novela que, con inmensa sutileza, humanidad e ingenio, encuentra pequeñas misericordias dentro del panorama general del conflicto y la tragedia.

Bibliografía

Texto de referencia

Cercas, Javier, *Soldados de Salamina*, Barcelona, Debolsillo, 2016.

Bibliografía crítica

Briceño, X., Hoyos, H., "«Así se hace literatura»: Historia literaria y políticas del olvido en *Nocturno de Chile* y *Soldados de Salamina*", en *Revista Iberoamericana*, vol. LXXVI, nº 232-233, julio-diciembre, 2010, pp. 601-620.

Díaz-Plaja, Fernando, *Todos perdimos*. *Recuerdos de la guerra* incivil, Madrid, Maeva Ediciones, S.L., 1999.

---

[21] Soldados de Salamina se refiere a la batalla de Salamina que tuvo lugar en el año 480 a.C. Cincuenta años más tarde Heródoto, padre de la historiografía, escribió sobre esta batalla con la intención de que no se perdiera la verdad de los hechos. De la misma manera, Javier Cercas escribe su novela sesenta años después de la guerra porque siente que a veces a su generación la Guerra Civil le parece "tan remoto como la Batalla de Salamina" (p. 43).

[22] Paul Preston, *Las tres Españas del 36*, Barcelona, Penguin Random House Grupo Editorial, 2019, p. 22.

Lemus, Victor "Un secreto esencial: Literatura y memoria histórica en Soldados de Salamina, de Javier Cercas", en *Ipotesi - Revista de estudios literários*, vol. 11, nº 2, 2007, pp. 115-125.

Prelipcean, Alina-Viorela "*La voz dormida* o la historia silenciada de las mujeres durante la posguerra civil española", en *Meridian Critic*, vol. 30, nº 1, 2018, pp. 121-125.

Preston, Paul, *Las tres Españas del 36*, Barcelona, Penguin Random House Grupo Editorial, 2019.

La ausencia en la obra de Javier Marías — *Berta Isla*

Ada BABOI
Universidad Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca

Abstract. This article explores the treatment of absences and their types, as well as the role they play in Javier Marías's fictional world, showcasing the novel *Berta Isla* (*BI*). The portrayal of a variety of absences: negative forms, verbal and factual absences, silences and deaths all arise as dominant features in Marías's writings. This article aims to examine these traits and determine the relationship between these absences and the uncertainty which permeates Marías's fictional stories, with the idea of analysing the implications for the readers.

Keywords: Verbal absence, factual absence, negative forms, fiction, silence, death.

En su historia del número cero, Robert Kaplan explora la razón de la existencia del número, preguntándose si es: "¿la idea de la ausencia de cualquier número –o la idea de un número *para* tal ausencia? ¿Será la marca del vacío o la marca vacía?" [1] Este articulo propone que sea esta última. Lo ausente convive junto con el presente tanto en la naturaleza como en las artes, desafiando la primacía tradicional de lo que está presente.

Marta Pérez Carbonell propone una distinción entre dos tipos diferentes de ausencia: una variedad menos absoluta que se denominará *ausencia de primer tipo* y otra más absoluta, denominada *ausencia de segundo*

1 Robert Kaplan, *The Nothing That is. A Natural History of Zero*, New York, Oxford University Press, 1999, p. 46.

tipo[2]. La naturaleza diferente de los tipos de ausencia se hace evidente cuando, como explica la historia de cero y el advenimiento del número en China a través de números hindúes, Kaplan afirma que "cero se muestra no sólo por sus formas [...] sino por *ling*, un carácter para cero, con una sensación de lo que queda atrás, como las últimas gotas de lluvia después de una tormenta"[3]. Timothy Walsh comparte la opinión de Kaplan sobre la ausencia que deja un rastro, ya que, observa, hay cosas que "se conocen indirectamente a través de lo que dejan atrás, por sus efectos persistentes en lo que queda en su ausencia"[4]. Esta es la ausencia menos absoluta, que se denomina de primer tipo, y se puede distinguir del tipo que aparece en el espacio porque no es tan absoluta como la que nunca ha existido nada, denominado de segundo tipo, según Pérez-Carbonell.

Ya sea el primer o el segundo tipo de ausencia, las artes en general y la obra de Marías en particular representan lo que la filosofía se conoce como "la inexistencia de un estado de cosas". En la escultura, la distinción entre los dos tipos de ausencia es visible y plástica, poniendo una analogía notable para las ausencias que serán analizadas en la obra de Marías. La famosa Venus de Milo, por ejemplo, debe su belleza en parte a los brazos ausentes, correspondientes al primer tipo de ausencia, porque donde había algo antes (brazos), sólo los hombros permanecen ahora, proporcionando evidencia de la existencia pasada de los brazos y manifestando su rastro. Auguste Rodin, ejecutó una estatua sin cabeza y sin brazos, *Walking Man*, que correspondería al segundo tipo de ausencia ya que la cabeza y los brazos siempre habían sido inexistentes.

La relación entre el silencio y los secretos puede parecer obviamente causal: para guardar un secreto, uno permanece en silencio. Sin embargo, en algunas circunstancias las ausencias verbales o silencios pueden ser la causa y no el efecto de un secreto; el silencio puede ser la razón de la existencia de un secreto, ya que al estar en silencio se crea un secreto, tal vez inadvertidamente. En este caso, el silencio es más independiente de los

---

2 Marta Pérez-Carbonell, *The fictional world of Javier Marías: Language and uncertainty*, Leiden/ Boston, Brill, 2016, p. 125.

3 Robert Kaplan, *The Nothing That is. A Natural History of Zero*, *op. cit.*, p. 91.

4 Timothy Walsh, *The Dark Matter of Words: Absence, Unknowing and Emptiness in Literature*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1998, p. 3.

secretos, ya que la ausencia de hablar podría o no conducir a la creación de un secreto; si lo hace, entonces sería una ausencia verbal de primer tipo, de lo contrario constituiría un segundo tipo. Los secretos, por otro lado, parecen ser siempre la consecuencia del silencio. Incluso cuando un secreto está cubierto con una mentira hablada, todavía hay un silenciamiento de la información secreta, así como la invención de una mentira. Sin embargo, una vez que el proceso ha comenzado, es decir, una vez que uno ha guardado en silencio y así creó un secreto, la relación causa-efecto se convierte en una especie de reacción en cadena mediante la cual la existencia del secreto recién creado se convierte en la causa para guardar deliberadamente silencio en el futuro. Por lo tanto, parece que los secretos dependen de los silencios y sólo rompiendo el silencio el secreto dejará de existir. Este silencio está, por lo tanto, estrechamente vinculado al secreto y constituiría una ausencia de primer tipo.

La ausencia juega un papel importante en la obra de Marías y se ilustra de varias maneras. En primer lugar, comienza exponiendo el lado negativo de la realidad o la ausencia de hechos y/o discursos en los títulos de ensayos y artículos, destacando la centralidad del tema para él. *Literatura y fantasma,* por ejemplo, incluye varias piezas en las que esto se aplica: "Lo que no se ha cumplido", "Lo que no sucede y sucede", "Lo que no escribió Faulkner" y "La espalda negra de lo no venido"[5].

En segundo lugar, en ensayos y artículos, consciente o inconscientemente, Marías hace varias referencias a ambos tipos de ausencias, reconociendo implícitamente la distinción entre ellas. Cuando habla de amor en *Lo que no se ha cumplido*, por ejemplo, observa que "el amor está fundamentado en gran medida en su anticipación y en su memoria". Los dos tipos de ausencia aparecen juntos en este caso también. La caracterización del amor aquí de Marías implica, de hecho, que ve lo que ya no existe, la memoria del amor (ausencia de primer tipo) como a la par de lo que no ha tenido lugar todavía, la anticipación del amor (ausencia de segundo tipo). Esto plantea preguntas interesantes sobre la primacía de lo que ha tenido lugar sobre lo que no ha tenido.

---

[5] Javier Marías, *Literatura y fantasma*, edición ampliada, Madrid, Alfaguara, 2001; pp. 79-82, pp. 111-116, pp. 337-341, pp. 369-370, respectivamente.

Por último, la importancia de la ausencia como tema está presente en la elección de las frases de apertura de Marías. La frase de apertura de *Berta Isla*, "Durante un tiempo no estuvo segura de si su marido era su marido, de manera parecida a como no se sabe, en la duermevela, si se está pensando o soñando" (BI, location 19)[6], además de encapsular la esencia de la novela, que se centra en los sentimientos contradictorios de Berta sobre la realidad real de su marido, comienza la narración utilizando el término negativo "no". Además del uso de la negación, Marías utiliza otro tema importante, el sueño para aumentar el sentimiento de ausencia y de ilusión de pérdida de la realidad.

Una combinación de ausencias fácticas y verbales

Las combinaciones de ausencias fácticas y verbales, así como lo que denotan la ausencia de primer y segundo tipo, juegan un papel importante en la creación de las ambigüedades de la narrativa y son clave para el desarrollo y desenlace de *Berta Isla*. Las ausencias y las referencias constantes a ellos llenan el texto y controlan el trazado; por ejemplo, la relevancia de lo que no ocurre se refleja en las numerosas referencias al concepto de "la espalda negra del tiempo" (BI, location 4802) o en eventos menores que no suceden (BI, location 5792). Aparte de estos, la ausencia de Tom al pensarlo muerto (BI, 4357) es central en la historia y clasificable como ausencia de primer tipo, ya que tiene efectos persistentes muy evidentes en la casa y en la vida de la protagonista (hijos sin padre, ropa, fotografías y objetos personales).

Para ejemplificar la ausencia fáctica, cabe identificar las ciudades más importantes de la acción de *Berta Isla*. Oxford es como un territorio fuera de este mundo, "desterrado del universo" (BI, location 4873). Es un lugar muy pacífico, donde la gente habla de manera muy respetuosa. Aquí es donde empieza la vida paralela y secreta de Tomás Nevinson. En cambio, Madrid, constituye la ciudad donde Tomas siempre vuelve a su existencia antes de ser reclutado como "infiltrado". De igual manera, es aquí donde conoce, se enamora y se casa con Berta Isla. Madrid es vista como la vida

[6] Dado que el libro está en formato Kindle, las referencias textuales se indicarán conforme con este formato donde no se menciona la página, sino el "location".

"personal", mientras que Oxford se convierte en la ciudad donde Tom siempre se desaparece.

Berta Isla se desarrolla principalmente en Madrid y Oxford, al igual que muchas historias de Marías. Estamos en el mundo del espionaje, la ambigüedad y la traición de diversos tipos. Dos adolescentes a fines de la década de 1960 en Madrid, Berta y Tomás (o Tom, él es mitad inglés) planean casarse después de graduarse por Oxford. Pero Tom se mete en una relación esporádica, y cuando la joven es asesinada, se encuentra a sí mismo como el principal sospechoso. Misteriosamente, se le ofrece una salida de la situación catastrófica. Tomás regresa a Madrid atrapado en una doble vida de secreto y mentiras, un recluta poco dispuesto a participar en las actividades sombrías de la "defensa del reino", ahora parte de MI6. Berta, ahora su esposa, aprende dolorosamente a aceptar sus ausencias inexplicables cada vez que emprende una misión secreta, hasta que un día no regresa. Puede o no estar muerto. Oficialmente, ella es viuda, pero 12 años después, Tomás reaparece, ha cambiado mucho y no puede explicar nada. La historia de Berta Isla está marcada por una serie de ausencias, tanto fácticas como verbales. La combinación de las dos lleva a la protagonista a una existencia solitaria, aislada, Berta se queda esperando durante 12 años, una Penélope a la Odisea de Tom, sin saber si, y en qué forma, regresará. Es una representación de su vida a través de negativos.

Ausencia de verdad y claridad: una ausencia verbal

El narrador presenta Oxford como un lugar donde el objetivo de intercambiar información es la ocultación de la verdad sobre la vida de los individuos, un lugar donde la vaguedad se logra a través de la "mala comunicación" verbal. El objetivo de todo el mundo en Oxford se afirma, subrayando la importancia de la ausencia de información sobre la vida personal. La relevancia de las tácticas de distracción es evidente, ya que afirma: "nunca podría contarle cuales eran sus andanzas presentes, o sus cometidos, o sus misiones, la vida vivida cuando no estaba con ella. Transmitir sobre información algo, es, además, la única de no tener que transmitirla sobre uno mismo" (BI, location 54).

La ausencia de sinceridad y claridad al hablar es una práctica con la que el narrador parece tener una relación ambivalente. En abstracto y sin hacer la menor referencia a lugares ni individuos –p 6. Se le presenta como relativamente desconocido con la medida en que sucede en Oxford, que parece contribuir a su estado de perturbación. El hecho de que, para gran sorpresa y molestia de Berta (39-40), insiste en descubrir la verdadera naturaleza de la relación laboral que tiene su marido es un ejemplo de su alejamiento de esta práctica. Este tipo de silencio, que implica silenciar la información para crear un secreto, sería una ausencia verbal de primer tipo, ya que hay información que es anterior al acto de no comunicarse. Esta información, una especie de presencia fantasmal que el narrador ha pronunciado mentalmente, luego es silenciada y conduce a la creación de un secreto dentro de la comunidad de Oxford. Por lo tanto, la vida del personaje en Oxford está marcada por una variedad de ausencias: su propia ausencia de la ciudad antes de su llegada allí y el hecho de que ya no está en Madrid son ausencias fácticas, de segundo y primer tipo respectivamente.

Los dos protagónicos sabían que lo que "quedaría entre paréntesis sería el periodo de separación, una vez que se reunieran y todo volviera a su cauce" (BI, location 203). Es la capacidad que tienen los protagonistas a lo largo de la novela de seguir con sus vidas separadas hasta que se reúnan si todo volviese a su estado de antaño.

El secreto se convierte en "forma suprema de intervención en el mundo" (BI, location 657). Es el pacto que el libro propone, ya que Tom se convierte en agente para la Foreign Office de Londres, como parte de MI6. La ausencia de la verdad y lo que no se dice forman parte implícita de la realidad que Tom tiene que proteger para llevar a cabo sus misiones. Para Berta, la ausencia de la verdad, la falta de comunicación y el tener que aceptar la vida vivida cuando no estaba con ella, habían hecho que solamente se conjeturase la realidad o se la imaginase.

Muerte y lo que habría sucedido

El logro de Marías en este texto es, en palabras de Viñals, "volver visible lo invisible: la ausencia [...] la capacidad de formalizar la figura del

vacío"[7]. De hecho, si bien es cierto que las ausencias y el vacío en general constituyen una parte importante de la realidad textual, la idea de lo que no sucede se explora específicamente a través de la representación de la muerte.

La muerte es una ausencia de primer tipo –quizás, de hecho, la misma quintaesencia del tipo– con efectos persistentes graves sobre lo que pudo haber sucedido si Tom se hubiese enterado de que Janet no había muerto, sino que solamente le estaban engañando para que formase parte de la MI6.

Ausencia de información: la verdad especulada y la fusión de lo que sucede y lo que no

La falta de información de Berta sobre la vida paralela de Tom la impulsa a especular sobre situaciones imaginarias relacionadas con su vida (BI, location 4563). De hecho, todas las ausencias fácticas de la novela ya sean de primer o segundo tipo, conducen a especulaciones de lo que habría sucedido si no hubieran tenido lugar esas ausencias, creando una esfera ambigua con dos discursos coexistentes, "'lo que ocurre" y "lo que no ocurre", que no sólo coexisten, sino que también se fusionan. Ocurre en palabras de Tom: "todo es a la vez de una forma y de su contrario" (BI, 270).

El carácter distintivo del estilo de Marías radica en parte en el hecho de que la asimilación de lo que no sucede, lejos de dar lugar a un texto confuso en el que se hace difícil para los lectores distinguir los acontecimientos positivos de los negativos, crea un dominio en el que lo que habría tenido lugar y lo que ocurrió son tan relevantes entre sí, tanto como las ficciones son, como afirma Marías, una parte importante de la realidad. El resultado es, por lo tanto, un reino único y ambiguo en el que el contexto ficticio presenta una unidad de lo que ocurre y lo que no; este último se introduce a menudo por las formas verbales-formas perfectas condicionales: "se habría dormido [...] habría importunado al marido" (BI, location 3134), "habría estado en la cocina con un delantal" (BI, 1745) son algunos ejemplos de tensión condicional para especular sobre lo que habría sucedido.

[7] Carole Viñals, "Caos y estructura narrativa en *Mañana en la batalla piensa en mí*: los mundos posibles de Javier Marías", en Irene Andrés-Suárez y Ana Casas (eds), *Cuadernos de narrativa: Javier Marías*, Madrid, Universidad de Neuchâtel/Arco, 2005, pp. 103-124.

Un aspecto que puede ser clasificado como persistente en las novelas de Marías es, por tanto, su capacidad para proponer una cierta premisa y luego desafiar su esencia misma ya sea dentro de la misma novela, como es el caso del papel del silencio en *Berta Isla*.

Ausencias fácticas: la incorporación de lo que no sucede, lo que se desconoce y lo que se olvida en la trama

El estado de ánimo en el que tienen lugar todos los libros de Marías es uno condicional; la elección entre lo que podría haber sido y lo que siempre será se explora continuamente. Su conciencia de las consecuencias de hablar de lo que no existe sugiere que, al menos en algunas ocasiones, la incertidumbre que crea está planificada y buscada.

En su fascinación por las formas negativas, Marías también plantea la cuestión de los acontecimientos que se olvidan. Su importancia lo afirma cuando cita a Sir Thomas Browne en su discurso de aceptación ante la *Real Academia de la Lengua:*

> Amplios son los tesoros del olvido e innumerables los montones de cosas en un estado próximo a la nulidad; más hechos hay sepultados en el silencio que registrados, y los más copiosos totales son epítomes de lo que ha. La crónica del tiempo empezó con la noche, y la oscuridad todavía sirve; algunos hechos nunca salen a la luz; muchos han sido declarados; muchos más fueron devorados por la oscuridad y las cavernas del olvido. Cuánto ha quedado en vacuo, y nunca será revelado[8].

Con este sugestivo pasaje de uno de sus maestros, Marías destaca la importancia de lo que no está registrado, así como lo que no se recuerda, que, dado que todos sus narradores cuentan una historia del pasado, está destinado a desempeñar un papel destacado en su ficción. Esto, lejos de ser una categoría incidental, constituye un aspecto esencial de la ficción de Marías, cuyas historias están consolidadas por una serie de negativos.

La trama, por lo tanto, aumenta el número de eventos negativos combinando eventos que no existen, los que son desconocidos y los que se

---

8 Javier Marías, “Sobre la dificultad de contar”, en Alexis Grohmann y Marteen Steenmeijer (eds.), *Allí donde uno diría*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2009, pp. 15-35.

olvidan, poniéndolos a todos al mismo nivel que sus homólogos positivos. Si los acontecimientos que nunca han ocurrido corresponden a una ausencia de segundo tipo y los que ya no se producen corresponden a un primer tipo, entonces, en términos de conocimiento, los hechos desconocidos pertenecerían a la categoría de segundo tipo, mientras que los que se olvidan se clasificarían como de primer tipo. Sin embargo, estas categorías no son mutuamente excluyentes, ya que, se encuentran fusionadas.

Muerte como ausencia de primer tipo

La muerte, que ha aparecido en gran medida en varias de las novelas de Marías, vuelve como un aspecto importante de *Berta Isla*. Analizados en este artículo como una ausencia de primer tipo, los efectos significativos persistentes de la muerte son evidentes cuando cesan las vidas de la Janet Jefferys, la joven con la que Tom tenía una relación meramente carnal en Oxford y su propia supuesta muerte. Al acabar con la vida de Janet, los servicios secretos le plantean a Tom otro tipo de realidad: convertirse en agente secreto a cambio de quedarse en libertad, después de haber sido acusado por haberla asesinado. Esta falsa muerte es la que desenlaza la acción del libro.

La vida de un "infiltrado" es muy dura y la ausencia se convierte en realidad absoluta para el que debe dejar su vida antigua atrás e ingresar en otro universo, donde tiene que asumir otra identidad y otro idioma. Cada misión es una vida paralela, una nueva ausencia del mundo en el que era el marido de Berta. Prácticamente, es una secuencia de ausencias hasta llegar a la ausencia final, su "muerte", que es la más larga. La muerte del protagonista como ausencia de primer tipo, deja una huella de la que Berta no es capaz de recuperarse, esperando un "cadáver" para asegurarse que la muerte de Tom es real.

Conclusión

El interés de Marías en cuanto al tema de la ausencia es innegable y la inserción de formas negativas en sus novelas es una técnica intencionada y

cuidadosamente elaborada que se ha convertido en una característica reconocible de su escritura. Lo dice claramente en este pasaje elocuente:

> Por lo general, tendemos a contar nuestra propia historia mencionando sólo las cosas positivas, pero también hay una parte negativa de tu vida que te forma: lo que no hiciste, lo que renunciaste, lo que no te atreviste a hacer, lo que dudaste y desechaste, lo que soñaste, lo que esperabas, lo que dejaste a un lado, lo que no estudiaste pero pensaste que no harías, el trabajo que no tomaste, el trabajo que no te daban aunque lo quisieras. Las cosas que no eres son parte de ti también. Evitamos hablar de estas cosas, incluso a nosotros mismos, como si no contaran. En mis novelas, quiero que cuenten[9].

Sin duda, lo hacen. Este artículo ha reunido y ejemplificado la clasificación de la ausencia de diferentes tipos con el fin de esclarecer su significado en la ficción de Marías. En *Berta Isla*, la ausencia del protagonista de Oxford lo lleva a convertirse en su único testigo y centrarse en el lado negativo de su vida, desafiando la importancia de lo que sucede. Las referencias a los silencios y secretos son constantes, tanto que lo que no se sabe casi podría ser considerado el protagonista de la novela. El análisis del silencio y sus significados ha tratado de demostrar que, lejos de contribuir simplemente al misterio central de la trama, las ausencias verbales son una parte clave del mundo literario de Marías.

Por lo que respecta a las ausencias fácticas, es precisamente el colapso de lo que sucede y no sucede lo que produce la esfera ambigua donde los textos se mueven en el universo de Marías. En todas estas novelas, ausencias fácticas como la muerte y lo que habría ocurrido juegan un papel tan relevante como la vida, los hechos y lo que sucede, que a menudo parece alcanzar la primacía sobre esta última, y contribuyendo así significativamente a la ambigüedad en las tramas narrativas de Marías y las formas en que a veces interrogan la distinción entre realidad y ficción. Además, existe una reflexión inherente sobre el proceso de formas positivas que se convierten en negativas, que también cuestionan la primacía de la primera categoría. En otras palabras, si los acontecimientos que tienen lugar

---

9 Sarah Fay, "Interview with Javier Marías: The Art of Fiction No. 190", en *The Paris Review*, nº 179, 2006, URL: http://www.theparisreview.org/interviews/5680/the-art-of-fiction-no-190-javier-marias, consultado el 15 de febrero de 2020.

coexisten con los que no, pero el primero puede eventualmente convertirse en el segundo, el resultado es un claro predominio de hechos negativos.

En cuanto a las ausencias verbales, la incorporación de lo que no se dice en el discurso conduce a una reconsideración de las afirmaciones de Herzberger, según las cuales las interpretaciones e historias de Berta, en el caso de *Berta Isla*, afectan a su propia realidad[10]. Basándose en esta premisa y en el hecho de que las ausencias verbales de primer tipo (es decir, los silencios que ocultan un secreto) no son una contraparte sino una parte fundamental del lenguaje como el cero en las matemáticas, este tipo de silencio también juega un papel crucial en su desarrollo. Por esta razón, las historias no sólo dan forma a nuestra comprensión del mundo a través de lo que se comunican, sino también a través de lo que ocultan. Como parte del lenguaje, es seguro añadir que el silencio también desempeña un papel central en la configuración del resultado de la realidad textual. El silencio, cuando su función es ocultar un secreto, es un texto fuente tan ambiguo como el lenguaje, si no más. También hay un segundo tipo de ausencia verbal para el silencio que puede existir independientemente del secreto; en este caso, el silencio no oculta ninguna información específica, pero sin embargo tiene un significado que puede ser interpretado de manera inter-semiótica. La combinación de estos dos tipos de silencio da lugar a una narrativa repleta de incertidumbres para los lectores, a quienes se les advierte no sólo sobre los peligros de hablar, sino también sobre los peligros de lo no dicho y aquí, debido a los diferentes tipos de ausencias verbales, el número y la naturaleza de los silencios es asombroso. Es, en efecto, su naturaleza etérea e indefinida la que convierte el silencio en un elemento fundamental en la creación de la incertidumbre de las tramas. Se da paso a la interpretación tanto de los silencios como de la noción de lo que no sucede, así como su coexistencia con acontecimientos olvidados o desconocidos, que son aún más inestables que la interpretación de acontecimientos que tienen lugar o de palabras que efectivamente se pronuncian. Por último, la rapidez con la que "lo que es" se convierte en "lo que no lo es" llama la atención sobre la pertinencia de las ausencias y exige una reconsideración de la primacía de las formas positivas sobre las negativas.

---

[10] David K. Hertzberger, *A Companion to Javier Marías*, Woolbridge, Tamesis, 2011, p. 187.

Bibliografía

Texto de referencia

Marías, Javier, *Berta Isla*, Madrid, Alfaguara, 2017 – disponible en: https://read.amazon.com/ ?asin=B073VYK7XN.

Bibliografía crítica

Barrow, John D., *Book of Nothing*, London, Vintage, 2001.

Fay, Sarah, "Interview with Javier Marías: The Art of Fiction No. 190", en *The Paris Review*, nº 179, 2006, URL: http://www.theparisreview.org/interviews/5680/the-art-of-fiction-no-190-javier-marias, consultado el 15 de febrero de 2020.

Hertzberger, David K., *A Companion to Javier Marías*, Woolbridge, Tamesis, 2011.

Kaplan, Robert, *The Nothing That is. A Natural History of Zero*, New York, Oxford University Press, 1999.

Marías, Javier "Sobre la dificultad de contar", en Alexis Grohmann y Marteen Steenmeijer (eds.), *Allí donde uno diría*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2009.

Marías, Javier, "El señor Benet regresa un rato", en *El País Semanal*, 6 de enero de 2013, URL: http://elpais.com/elpais/2013/01/16/eps/1358361954_531020.html, consultado el 3 de marzo de 2020.

Marías, Javier, *Literatura y fantasma*, edición ampliada, Madrid, Alfaguara, 2001.

Pérez-Carbonell, Marta, *The fictional world of Javier Marías: Language and uncertainty*, Leiden/Boston, Brill, 2016.

Viñals, Carole, "Caos y estructura narrativa en *Mañana en la batalla piensa en mí*: los mundos posibles de Javier Marías", en Irene Andrés-Suárez y Ana Casas (eds.), *Cuadernos de narrativa: Javier Marías*, Madrid, Universidad de Neuchâtel/Arco, 2005.

Walsh, Timothy, *The Dark Matter of Words: Absence, Unknowing and Emptiness in Literature*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1998.

Literatura hispanoamericana

Modelos de mitificación, memoria y olvido en Jorge Luis Borges

Olivia Narcisa PETRESCU
Universidad Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca

Abstract. If we analyse the Borgesian work as a whole, taking into consideration all the poetry, essays, short stories and conferences, it turns out, as the author himself states on several occasions, that one of his fundamental concerns is time, a concept highlighted in terms of a tense relationship between memory and oblivion. On the one hand, we have the doctrine of memory, which represents, alongside with language and myth, the effective builders of tradition, dealing with melancholy and hybridization; while, on the other hand, we emphasize the importance of the doctrine of oblivion, whose purifying effects lead to salvation through death, and ultimately to perpetual recreation.

Keywords: Memory, myth, melancholy, oblivion, Borges.

Hace poco más de treinta años desparecía de la vida terrenal, pero no de la espiritual, concerniente a la humanidad posmoderna y a la literatura, Jorge Luis Borges, el escritor argentino más renombrado y a la vez criticado, distinguido poeta, ensayista, traductor, profesor de literatura inglesa, cuentista, bibliotecario, políglota y crítico literario. Él mismo, dotado con una memoria prodigiosa, ubica su obra entera, tanto poética, como ensayística, dialógica o narrativa, en el cruce de tres tensiones profundas relacionadas con el paso del tiempo: añoranza-melancolía, memoria-recuerdo y olvido-nihilismo verdaderos detonantes de su poética creadora que ocuparán también el objeto de nuestro estudio.

Sin embargo, a pesar de tantas constantes fascinantes que constituyen señas de identidad de su proceso de escritura y sus preocupaciones filosóficas, al final de su vida, enfermo, y cada vez más cansado y escéptico, da la impresión de que se decanta por la desmemoria y el olvido, o lo que perdura universalmente, después de haberse borrado todo: "La memoria es individual./ Nosotros estamos hechos,/ En buena parte, de nuestra memoria./ Esta memoria está hecha,/ En buena parte, de olvido" (del volumen *El Tiempo*, 1979). Más aún, parece que uno de sus últimos poemas inéditos, recopilados en 1987 por unos estudiantes de Mendoza, tras una insinuación apócrifa y ulterior reconocimiento de la autoría, logra sintetizar toda concepción borgeana acerca de la misma esencia humana, de sus mitos y reinvenciones y olvidos colectivos:

> Ya somos el olvido que seremos.
> El polvo elemental que nos ignora
> y que fue el rojo Adán y que es ahora
> todos los hombres, y que no veremos[1].

Ante todo, cabe mencionar que casi toda la crítica literaria dedicada a Borges coincide en el hecho de que sus escritos son anacrónicos, reivindicando tiempos y espacios pasados o presentes eternos, resaltando mitos y aspectos universales de la condición humana. Partimos, en nuestro estudio, de la misma definición del mito en el Diccionario de la Real Academia DRAE, al que se le asigna el mismo concepto de *narración maravillosa situada fuera del tiempo histórico y protagonizada por personajes de carácter divino o heroico,* es decir representativos para la humanidad. No obstante, si el mito clásico cumplía una función catalizadora, con miras a establecer la armonía entre el ser humano y su entorno, bajo el signo de la modernidad y las demás consecuencias sociales, políticas y culturales, en el siglo XX la nueva mitificación adquiere connotaciones insospechadas, deformando definitivamente los paradigmas universales. En este sentido, la incertidumbre, la impotencia y el ensimismamiento de los individuos determinan una perspectiva deformante que se vuelve agónica y melancólica, que muere y renace con el olvido, tal como se verá en el caso de Borges y su *imago mundi* literaria.

[1] Jorge Luis Borges, *Aquí. Hoy*, Mendoza, Ed. Anónimas, 1987, URL: http://elhacedordesuenos.blogspot.com/2015/11/ya-somos-el-olvido-que-seremos-de-jorge.html.

1. Mitificación entre el tiempo y el espacio

1.1. El tiempo

En Borges, la percepción del paso del tiempo provoca pesadumbre y añoranza, como en cualquier persona moderna preocupada con la metafísica. Y más en Borges, quien, vencido por la impotencia de su irreversibilidad y su poder destructor, acaba destruyéndose a sí mismo, y concluye así su ensayo en "Nueva refutación del tiempo" (escrito entre 1944-1946, incluido en el volumen *Otras Inquisiciones*, 1952):

> (…) Negar la sucesión temporal, negar el yo, negar el universo astronómico, son desesperaciones aparentes y consuelos secretos. Nuestro destino (a diferencia del infierno de Swedenborg y del infierno de la mitología tibetana) no es espantoso por irreal; es espantoso porque es irreversible y de hierro. El tiempo es la sustancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebata, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego. El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente soy Borges[2].

Observamos que lo melancólico adquiere, en su nostalgia y obsesión por el tiempo, una cualidad fundamental, la de hundirse con la misma esencia de las cosas ante la inminencia de la muerte. Ya existe una tradición de explicar la melancolía desde los pensadores más antiguos; el mismo Aristóteles lo hace en el *Problema XXX*, al preguntarse: "¿Por qué los hombres más eminentes en filosofía, política, en poesía o en las artes son tan claramente melancólicos?"[3]. En este sentido, somos de la opinión de que antes de ser un objeto de estudio, la melancolía es un fenómeno espiritual constante, propio de todas las criaturas mortales –como pensaba Borges– que piensan con lucidez y sabiduría sobre el destino humano en el universo, derrochando lo que algunos han denominado *tristeza cósmica*. Y es

---

2 Jorge Luis Borges, *Obras completas,* Buenos Aires, Ed. Carlos Frías, Emecé Editores, 1994 [1974/ 1989], p. 149.

3 Ricoeur, Paul, *La memoria, la historia, el olvido*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2005 [2000], p. 103.

precisamente esa tristeza lo que justifica la actitud borgeana frente al tiempo y determina los recuerdos de un pasado mejor o un presente incompleto, vacilando entre la memoria y el olvido.

Además, el ejercicio de recordar, es decir de acudir a juegos de memoria, no significa únicamente evocar los orígenes de los hechos, narrar los mitos, sino también actualizarlos y reinventarlos en cada instante, en un movimiento del presente eterno: "(…) el presente es la forma de toda vida… (…) El tiempo es como un círculo que girara infinitamente: el arco que desciende es el pasado, el que asciende es el porvenir; arriba hay un punto indivisible que toca la tangente y es el ahora"[4].

Cierto es que independientemente de las elecciones temporales, sean ámbitos oníricos, sean tiempos independientes que ocurren en mundos paralelos, futuros o inversos, la problemática del tiempo es un tópico que ha obsesionado a Borges, planteando cuestiones como la reversibilidad del tiempo, el eterno retorno, como una especie de presentes eternos o los tiempos autónomos en mundos independientes.

En cambio, Mircea Eliade (1978) subrayaba que las relaciones y los hechos vinculados al mito se perciben como auténticos, porque el conocimiento en sí supone una ceremonia o un rito, recurrentes y esenciales, cuyo valor simbólico es fundamental a nivel social. Por consiguiente, también la narración del mito o su reiteración literaria significarían revivir un tiempo y un espacio mítico (después de haberlo olvidado o mantenido latente, según Borges), y sobre todo reincorporarlos espiritual y culturalmente, dando lugar al concepto del *eterno retorno*.

A nuestro parecer, Borges resulta innovador porque le concede una nueva visión al concepto del tiempo, cuyo logro sería su anulación y olvido por fusión de campos experienciales. Sin embargo, en la cotidianidad, esa fusión es posible a través de la memoria, durante el sueño o la vigilia, cuando el tiempo queda despojado de su categoría metafísica, para transformarse en una hipótesis imposible de comprobar.

---

4 Jorge Luis Borges, "Nueva refutación del tiempo", en *Obras completas, op. cit.*, p. 148.

1.2. El espacio

Si tuviéramos que referirnos a un espacio concreto frecuentado en la obra de Borges, a pesar de las distintas etapas de creación y el abanico de planos universales, tendríamos que prestar especial atención al cauce urbano bonaerense, arraigado en el pasado, pero cuyo potencial sigue generando tramas, personajes y estados anímicos para cada edad borgeana, del mismo modo que lo hizo la ciudad de Dublín para Joyce, la Praga de Kafka o la Lisboa de Pessoa.

En ese caso aseveramos que la ciudad de Buenos Aires delimita un crisol social europeo emigrante en gran proporción, sobre todo a partir de la Segunda Guerra Mundial. Dicha amalgama cultural dibujó una realidad e identidad muy diferentes de las otras áreas hispánicas del mismo continente. En oposición con ciertas regiones con auténticas raíces indígenas, Argentina tuvo que reinventarse las tradiciones y los mitos, a partir de un imaginario extraterritorial. Por lo tanto, Nápoles o Galicia constituían a menudo los ejes referenciales de la memoria-olvido-nostalgia argentina, y semejante sentimiento une a los individuos, sin distinción, y los solidariza incondicionalmente, lo que iba a suceder con casi toda la poesía borgeana. Así, la cultura argentina nació justamente de una comunión híbrida y desde tal configuración multicultural se moldearon los nuevos mitos, asimilados y evocados en el seno de una familia culta y políglota, como eran los Borges y los Suárez.

Como ejemplos de mitos desparecidos y reinventados para que después fueran reivindicados como símbolos nacionales, podríamos citar el tango, admirado en las dos orillas del Atlántico. Mientras en los lupanares de París había sido considerado un baile obsceno, en la capital austral adquirió la categorización aristocrática de danza de salón.

De la misma manera y melancolía fecunda surgieron los mitos el coraje y la bravura de los *cuchilleros*, camaradas de barrio y maestros en el manejo de armas blancas, los que demostraban así su virilidad, en la lucha cuerpo a cuerpo, desprestigiando la pistola, por ser arma cobarde que mataba a distancia. A todo ello, se le sumó, en el espacio rural, la figura del *gaucho*, el rebelde sin ley ni fe, ni europeo ni indígena, siempre a la fuga y perseguido por el ejército, para reclutarle en las interminables guerras civiles llevadas

por dictadores militares. Finalmente, el gaucho y su mito desaparecieron, al ser vencidos por la fuerza indomable del progreso, la que convirtió la Pampa ecuestre e infinita en disputados terrenos agrícolas o destinados a la ganadería. No obstante, el olvido de la realidad rural física dará lugar a la evocación y presencia imaginaria de personajes literarios emblemáticos, como *Martín Fierro* o *Don Segundo Sombra*.

Cierto es que Borges estaba familiarizado con los cuentos sobre los gauchos míticos y los cuchilleros de los arrabales bonaerenses más bien a través de las anécdotas comentadas por los amigos de su padre, entre los cuales Evaristo Carriego, un poeta popular y fino analista de la vida porteña de suburbio. A pesar de tal hecho, el joven Borges estuvo protegido del verdadero mundo arrabalero, del barrio Palermo con cuchillos y guitarras[5], lo que nos hace pensar que su mitificación se ha construido a partir de sueños contemplativos, melancolías y reinvenciones, estimulados por sus variadas lecturas ancladas en el pasado, los cuentos y la memoria colectiva.

En una conceptualización antropológica del mito, Claude Lévi-Strauss (1978) inculca la idea de que las historias narradas desde los orígenes representan una espiral pluridimensional, que se está desarrollando a medida que se está contando, enfatizando parejas de contrarios y las relaciones que se dan entre ellas, lo mismo que ocurrirá con la literatura borgeana. Luego, las parejas dicotómicas se disponen caleidoscópicamente en función de los hechos, héroes y modalidades binarias de expresión: *memoria-olvido*, *vida-muerte*, *arriba-abajo*, *realidad-sueño* etc. y designan instrumentos cognitivos destinados a explorar el mundo en profundidad, bajo distintas formas y modalidades: bibliotecas, enciclopedias, hexágonos infinitos, de hecho, todas metáforas de la (des)memoria.

Cabe añadir que Northrop Frye en su tesis *Anatomía de la crítica* (1957), distinguió, bajo la influencia de Jung, una base colectiva y mitológica de las creaciones individuales, sosteniendo que la misma evolución de la literatura adoptaba la dinámica de un movimiento circular, desde el mito arcaico hasta

---

[5] V. *Hombre de la esquina rosada (1927-1935)* e *Historia de Rosendo Juárez (1970)*. En la serie de cuentos de gauchos y cuchilleros que escribió a lo largo de su vida, Borges narró sintéticamente desde su cultura e imaginación todo el siglo XIX argentino, utilizando varias formas y estilos, incluso el policíaco.

el mito moderno, en todas sus representaciones. Derivado de ello, podríamos hacer hincapié en "Las ruinas circulares" (1940, volumen *Ficciones*, 1944), cuento que narra la historia de un hombre que sueña a otro, y al final se da cuenta de que él también ha sido soñado, arrojando luz sobre aspectos como la esterilidad y la paternidad, en oposición con la fecundidad del arte como un paralelo de la reproducción.

Por un lado, tenemos al personaje taciturno, confinado en su mente, sus fantasías y sus sueños, que se repite en varios cuentos de Borges en espacios predilectos: los hay encerrados en celdas ("El milagro secreto", "La escritura del dios", "Deutsches Réquiem"), bibliotecas ("La Biblioteca de Babel") o sótanos ("El Aleph"). Las formas perfectas y los objetos circulares como la luna, las monedas, las ruinas, fascinaban a Borges, que veía en ellos una metáfora de la circularidad del tiempo y del sentido – "la cifra que falta"–, siempre difícil de alcanzar, cuya repetición y obsesión determinan metafísicas incesantes.

2. Hibridación y alter ego

De todos modos, hay que admitir que otro poeta ejemplar, Macedonio Fernández había iniciado a Borges en la perplejidad de la metafísica, en largas charlas socráticas y seductoras, llenas de sabiduría y juegos irónicos. Así, las especulaciones filosóficas y la mitología de la ciudad de Buenos Aires constituirán elementos inmutables en sus creaciones. De tal modo, Borges ha logrado abordar una problemática filosófica universal en su contexto nativo, el de las *tradiciones gauchescas y arrabaleras*, creando una doble hibridación, tanto entre géneros como entre realidad y ficción.

En este sentido, en su escritura abundan formas y conceptos procedentes de varias culturas, desde la Cábala, la filosofía de Berkeley y Hume, el budismo y el gnosticismo, hasta el imaginario nórdico, griego y británico, cuyas representaciones y símbolos se multiplican infinitamente en espejos, en un universo cargado de metafísica y despojado de afectividad, aunque irónico y juguetón. En lo que concierne al tema de lo virtual, de las identidades múltiples y de las reflexiones abiertas hacia los mundos posibles, el legado borgeano se vuelve otra vez contemporáneo, introduciendo constantemente símbolos como el doble, el infinito, el laberinto, el alter ego

y un sinfín de avatares que se multiplican *abominablemente* entre memoria y olvido. Incluso retoma su propio reflejo personal y su ego creador para desmitificarlos, denunciando el hecho de que el *yo narrador* es meramente un artefacto mental, imaginado por un dios incognoscible.

Más aún, el tópico del *Otro* representa un tema recurrente, que se había nutrido de la novela del escocés Robert L. Stevenson: *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* y también de la propia propensión de Borges hacia los espejos, que en "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" (volumen *Ficciones*, 1944) alcanza un protagonismo sin precedente, porque afianza la hipótesis sobre los mundos posibles, paralelos e independientes, es decir de los otros. Cabe aclarar que existe una tradición filosófica-literaria sobre los *mundos posibles* que se remontaría a Platón, continuando con los neoplatónicos, seguidos por Giordano Bruno, Leibniz y Baumgarten en los siglos XVI, XVII y XVIII y culminará con Lubomír Doležel y Saul Kripke en el siglo XX.

Son muchos los relatos que introducen el tema del otro, como es el mismo cuento "El Otro" (volumen *El libro de arena, 1975*) en el que el autor se desdobla en un Borges anciano y otro más joven, siendo la única diferencia entre los dos la *memoria del porvenir*, es decir la experiencia de lo vivido o el *sueño de la memoria*, lo que induce a la idea de que tal transferencia tendrá lugar en plano onírico. En otras palabras, Borges propone una reversibilidad de causa-efecto a través de la ida y vuelta, el eterno retorno, alimentado por la memoria y su hibridización colectiva, como en un palimpsesto escrito al azar: "La memoria del hombre no es una suma; es un desorden de posibilidades indefinidas"[6].

Sin duda alguna, tal como opina Beatriz Sarlo, una analista rigurosa de la literatura argentina moderna, Borges se sitúa en el límite entre culturas, lenguas e intertextualidad, siendo un marginado en el centro o un cosmopolita en el margen. Parece que el autor era consciente de su refinamiento y sutileza al hilvanar, o sea, inventar citas y textos diversos, creando ilusiones y olvidos referenciales o dilemáticos en torno a la representación y el arte de narrar, con acentos dubitativos acerca de las cuestiones míticas y filosóficas planteadas, aunque siempre manteniendo una distancia estética e irónica con respecto a sus ficciones. Más allá de su

[6] Jorge Luis Borges, "El escritor argentino y su tradición", en el volumen *Discusión*, Buenos Aires, Ediciones Neperus, 1932, pp. 267-274.

refinado lenguaje poético, uno de los grandes méritos literarios sigue siendo el hecho de que sus temas y estructuras se repiten a lo largo de su vida, independientemente de si son ensayos, poesías, relatos o conferencias, como si contara lo mismo, con variaciones, fiel a su visión de que crear, copiar, inventar u olvidar equivale a la recurrencia del proceso de renovación y degradación, consecuencia de los tiempos cíclicos y espacios recluidos que condenan a la vida y a la muerte dentro del mismo laberinto cotidiano ahistórico, del que nadie se puede salvar, ni siquiera a través de la sabiduría, el desdoblamiento, la fe o el nihilismo.

3. Olvido

Paulatinamente, pero con firmeza, llegamos a la doctrina del olvido que se presenta como una contrapartida de la doctrina de la memoria. No obstante, se pueden encontrar algunos rasgos que sitúan al olvido en una situación de equidistancia, lográndose un efecto de suspensión, de estadio intermedio. Efectivamente, el soneto titulado "Everness" (del volumen *El otro, el mismo,* 1964), plantea la posibilidad de considerar una circunstancia como algo verdaderamente esencial.

> Everness
> Sólo una cosa hay. Es el olvido.
> Dios, que salva el metal, salva la escoria
> Y cifra en su profética memoria
> Las lunas que serán y que han sido.
> Y a todo está. Los miles de reflejos,
> Que entre los dos crepúsculos del día
> Tu rostro fue dejando en los espejos
> Y los que irá dejando todavía.
> Y todo es una parte del diverso
> Cristal de esa memoria, el universo;
> No tienen fin sus arduos corredores
> Y las puertas se cierran a tu paso,
> Sólo del otro lado del ocaso
> Verás los Arquetipos y Esplendores[7].

---

[7] Jorge Luis Borges, *El otro, el mismo,* Buenos Aires, Ediciones Neperus, 1964, p. 305.

De hecho, la actitud se refleja en el título mismo del soneto, al transformar un adverbio en sustantivo abstracto, cuya traducción podría sonar como *siempreidad*. Además, notamos que, desde el primer verso, el olvido se define en oposición con la memoria, los dos teniendo como punto de cruce el tema del tiempo, ya que en la memoria se concentra todo el tiempo y en la memoria de Dios se establece lo eterno.

En realidad, creemos que con Borges se podría acuñar el trinomio tiempo-memoria-olvido, ya que son conceptos inseparables y repetitivos, ilustrados admirablemente en unos de sus mejores cuentos que comentaremos brevemente: *Funes, el memorioso* (1942) (incluido en el volumen *Artificios*, 1944) y *El Inmortal* (1947) (del volumen *El Aleph*, 1949) y la *Memoria de Shakespeare* (1983).

Funes el memorioso representa, en nuestra opinión, uno de los relatos maestros de la obra borgeana, no porque el mismo escritor sea parte y personaje de la historia, sino por el otro personaje prodigioso que descubre. En concreto, se trata de Funes, un campesino uruguayo de clase media, dotado con una memoria perfecta, ya que se acuerda de todo, pero, paradójicamente, eso no resulta ser una virtud, sino un verdadero escollo. Es más, percibir y retener en cada objeto todos los detalles y toda su historia determina una imposibilidad de pensar y sintetizar, como si fuera un robot desalmado.

De hecho, Borges escribió que este cuento era una metáfora del insomnio. Es posible imaginar que Funes, como casi todos sus personajes, fuera una proyección de sí mismo. En este sentido, la crítica María Esther Vázquez observa la desaparición del "bronce monumental", heroico-creador de *Funes el memorioso* y sostiene que el autor se puede salvar únicamente a través de la ironía, ya que el relato es "una gran parodia, una deformación de la memoria"[8], una acumulación exhaustiva de detalles no funcionales a nivel cognitivo, que anhelan, en el fondo, la memoria universal total y divina.

A continuación, observamos que la sátira reflejada en el *El inmortal* (1947) es aún más aguda, porque los inmortales son bárbaros analfabetos, casi sub-humanos, descubiertos por un legionario romano desertor. En el relato de éste último, sus recuerdos se confunden con los de Homero, un

[8] María Esther Vázquez, *Borges, esplendor y gloria*, Barcelona, Fábula Tusquets, 1996, pp. 181-182.

troglodita analfabeto, el cual con el paso de los siglos se había olvidado de que era el autor de *La Odisea.* Así, la inmortalidad se convierte en un estado que se alcanza tras beber agua de un río, tópico heraclíteo que es el símbolo del transcurrir temporal. Semejante asunto provoca agotamiento y olvido, en una reflexión conmovedora sobre el paso del tiempo, la literatura como reinvención por medio de la lectura, el olvido como precio de la eternidad y la contradictoria construcción de la identidad personal que se solapa a menudo con la colectiva.

Como colofón, creemos que la doctrina del olvido es la única con poderes regeneradores y purificadores en la obra de Borges, porque, al final de todas las aventuras, hazañas, repeticiones, mitos, memorias y creaciones hay insomnio, cansancio, desaparición y olvido. Es lo que le ocurre también al personaje de la "Memoria de Shakespeare" (1980, incluido en el volumen con el mismo título en 1980), el cual, con el último resto de lucidez, abandona la memoria del otro –es decir, de Shakespeare, el eterno–, y vuelve a la suya, en busca de autenticidad y purificación, confesándose en la posdata del relato: "Ya soy un hombre entre los hombres. En la vigilia soy el profesor emérito Hermann Soergel, que manejo un fichero, que redacto trivialidades eruditas, pero en el alba sé, alguna vez, que el que sueña es el otro. De tarde en tarde me sorprenden pequeñas y fugaces memorias que acaso son auténticas"[9].

Mas allá del juego final de "el que sueña es el otro", reiteradamente repetido en prosas y versos, creemos que Jorge Luis Borges ha renegado la memoria y de sus riesgos. Cansado de desafíos y de literaturas, viajes, ciudades, de honores y desdichas, sueños y desengaños, es animado, igual que Alonso Quijano al final del Quijote, por un único deseo, tal como lo pone de manifiesto en su último libro en vida *Los conjurados* (1985): "Absuelto de las máscaras que he sido/, seré en la muerte mi total olvido"[10] (últimos versos del poema "Piedras y Chile" y publicado la primera vez en *Atlas del 1984*).

Como conclusión, creemos que se puede vislumbrar el genio de un escritor cuya obra se ha fundido con el presente continuo por su don de

[9] Jorge Luis Borges, *Obras completas, op. cit.*, p. 399.
[10] *Ibid.*, p. 494.

preservar y transmitir destellos míticos que se memorizan, olvidan y regeneran en la universalidad de las culturas y literaturas.

Para concluir, el cosmopolitismo, la mitificación, las doctrinas de la memoria y del olvido son, en nuestra visión, las condiciones *sine qua non* de la reinvención de la literatura argentina moderna. El gran mérito lo tiene Borges porque, a través de su obra, ha introducido un nuevo orden en la selección y combinación literaria con otras culturas, en cuyo territorio puede desarrollar libremente cualquier trama, ingenio o relato, sin prejuicios, lo que hasta hoy día es algo notable. Sencillamente, la obra de Borges encarna para la literatura argentina una relación sincrética con la sinfonía literaria mundial y acomoda las grandes obras universales a la tonalidad argentina y al revés, en una visión única sobre la escritura y las mitologías modernas.

Bibliografía

Textos de referencia

Borges, Jorge Luis, "El escritor argentino y su tradición", en el volumen *Discusión*, Buenos Aires, Ediciones Neperus, 1932, pp. 267-274.

Borges, Jorge Luis, *Aquí. Hoy*, Mendoza, Ed. Anónimas, 1987, URL: http://elhacedordesuenos.blogspot.com/2015/11/ya-somos-el-olvido-que-seremos-de-jorge.html.

Borges, Jorge Luis, *El otro, el mismo,* Buenos Aires, Ediciones Neperus, 1964, p. 305.

Borges, Jorge Luis, *Obras completas*, vol. I, II, III, Buenos Aires, Ed. Carlos Frías, Emecé Editores, 1994 [1974/ 1989].

Bibliografía crítica

Eliade, Mircea, *Aspecte ale mitului,* trad. de Paul G. Dinopol, Bucureşti, Univers, 1978.

Frye, Northrop, *Anatomia criticii*, trad. de Domnica Sterian şi Mihai Spăriosu, Bucureşti, Univers, 1972.

Lévi-Strauss, Claude, *Antropologia structurală,* trad. de I. Pecher, Prefaţă de Ion Almas, Bucureşti, Ed. Politică, 1978.

Petrescu, Olivia, *Labirinturi posibile. Cultură şi semnificaţii hispanice*, Cluj, Casa Cărţii de Ştiinţă, 2008.

Ricoeur, Paul, *La memoria, la historia, el olvido*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2005 [2000].

Sarlo, Beatriz, *Borges, un escritor en las orillas*, Buenos Aires, Ariel, 1995.

Vázquez, María Esther, *Borges, esplendor y gloria*, Barcelona, Fábula Tusquets, 1996.

Bajo el signo de la paradoja: memoria y olvido en la poesía de Mario Benedetti

Iulia BOBĂILĂ
Universidad Babeş-Bolyai, Cluj-Napoca

Abstract. Memory and forgetfulness are inextricably linked, shaping individual and collective identity. The fine line which separates them has been both a source of anguish and inspiration for Mario Benedetti. He resists the official pressure to forget the years of suffering under the Uruguayan dictatorship, crafting his poetics in such a way as to preserve personal authenticity. In an attempt to avoid impunity for those responsible for the scars of the present, Benedetti is not afraid to adopt the stance of a committed poet.

Keywords: Memory, forgetfulness, identity, exile, commitment.

Preámbulo

En 1973, cuando se vio forzado a abandonar Uruguay tras el golpe de Estado, Mario Benedetti (1920-2009) no sabía cuánto tiempo duraría su exilio, ni qué países iban a ser sus patrias provisionales. Tras ser amenazado de muerte en Argentina, se marchó a Perú; expulsado de Perú encontró refugio en Cuba, luego en España y volvió a Uruguay solo en 1984, después de que se restaurara la democracia. Durante más de una década en el exilio, no dejó de denunciar las atrocidades cometidas en su país de origen o en otros países suramericanos atormentados por las dictaduras. Se empeñó en no olvidar lo que había sucedido, en no dejarse seducir por tibiezas ideológicas. Fue leal, en otras palabras, a su pueblo, comprometiéndose con la difícil tarea de dar voz a los silenciados, en un contexto poco propicio para escudriñar la historia reciente del país: "en América Latina hay una tensión

clara entre los esfuerzos de la memoria y las políticas de olvido que atraviesan todos los sectores de la vida social"[1].

El escritor comprometido

Hablar de un escritor comprometido en Rumanía, un país del este europeo que ingirió una dosis excesiva de literatura comprometida durante más de cuatro décadas, conlleva cierto riesgo. Puede llegar a generar repulsa automática, incluso reacciones viscerales. Como señalaba Hermeziu en 2011, "20 años después de los acontecimientos de 1989, en el imaginario colectivo de los creadores, pero también de los lectores (mayores) de literatura de Rumanía hay un engrama profundo: literatura «comprometida» es sinónima de sucedáneo «literario» de la propaganda oficial"[2] (traducción nuestra).

Se impone, en primer lugar, una aclaración respecto al tipo de compromiso de Benedetti. Benedetti es, ante todo, un escritor comprometido consigo mismo. Lo confesaba con su habitual mezcla de ironía y lucidez en uno de los poemas publicados en 1979, "Soy un caso perdido". Asumía que su manera de ser y de escribir involucra firmes tomas de posición, a costa de perder los beneficios de la ilusoria gloria internacional de los premios literarios. Se tuvo que enfrentar al expurgo de sus libros o fue expulsado de los países que lo habían acogido porque se empecinaba en ser un personaje incómodo:

> Por fin un crítico sagaz reveló
> (ya sabía yo que iban a descubrirlo)
> que en mis cuentos soy parcial
> y tangencialmente me exhorta
> a que asuma la neutralidad
> como cualquier intelectual que se respete
>
> creo que tiene razón
> soy parcial

---

[1] Pablo Tasso, "Sobre la memoria, la conciencia y el pensamiento en América Latina: entre la laguna y el pantano", en *El Ágora USB*, nº 2, 2015, p. 394.

[2] Cristina Hermeziu, "Corespondenţă de la Paris: Literatura română 'angajată' la Salonul cărţii din Balcani", en *Suplimentul de cultură*, nº 321, 2 de julio de 2011, URL: http://suplimentuldecultura.ro/6818, consultado el 6 de abril de 2020.

de esto no cabe duda
más aún yo diría que un parcial irrescatable
caso perdido en fin
ya que por más esfuerzos que haga
nunca podré llegar a ser neutral[3].

Por otro lado, reducir al poeta uruguayo a la postura de un escritor comprometido sería un grave error, como lo señala Canfield, al hablar de "la hondura de contenidos de su obra"[4]. Además, según Piñeyro, Benedetti formaba parte de la categoría de intelectuales para los que "se trataba de un compromiso vital, no limitado al hacer literario. […] El compromiso era con la vida, con los semejantes expoliados"[5].

En la segunda mitad del siglo XX, muchos de los países suramericanos, como los del este europeo, pasaron por épocas nefastas. Algunos escritores intentaron reflejar aquellas realidades trágicas, decantando su dolor, mientras que otros adoptaron cobardemente las ideologías de los nuevos regímenes, acallando su conciencia y escribiendo "literatura comprometida", a veces de dudosa calidad. En los dos hemisferios, los artistas tomaban partido, sin poder anticipar los juicios morales de la historia. Para cada país anonadado por uno u otro tipo de dictadura, lo que ocurría en otras zonas del planeta solo llegaba bajo la forma de información oficial, ya filtrada, desprovista de emoción. De ahí que el sintagma "escritor comprometido" tomara rumbos insospechados, adquiriendo connotaciones despectivas. Como si quisiera justificar la intensidad de su compromiso, Benedetti se detuvo sobre el contraste entre 'hecho' y 'noticia', en uno de los poemas del volumen *Viento del exilio* (1980-1981). Según él, lo que se vivía en carne propia o lo que se transmitía sin censura debido a la proximidad geográfica de Uruguay con Nicaragua o Cuba representaban una serie de "hechos/fundamentales y/ fundacionales"[6]. Lo que ocurría en otras latitudes quedaba relegado a un segundo plano de las noticias secas, lejanas.

---

3 Mario Benedetti, *Inventario Uno. Poesía completa* 1950-1985, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2001, pp. 116-117.

4 Martha Canfield, "La sencilla complejidad de un poeta entrañable", en *Cuadernos de Literatura*, vol, 17, nº 33, 2013, p. 334.

5 Juan Carlos Piñeyro, "La imposibilidad de una literatura no comprometida", en Juan Wilhelmi; Inger Enkvist (eds.), *Literatura y compromiso*, Études Romanes de Lund 70. Romanska institutionen. Lund, Lunds universitet, 2003, p. 4.

6 Mario Benedetti, *Inventario Uno. Poesía completa* 1950-1985, *op. cit.*, p. 62.

No se puede ignorar que, en su condición de exiliado, Benedetti se sentía más propenso a rememorar las experiencias vividas y a incorporarlas en su arte, para no perder la identidad. En este sentido, se unía al grupo de los escritores desterrados que recurrieron a la misma estrategia de salvación:

> La memoria es, por tanto, uno de los ejes vertebrales por donde discurre toda literatura de exilio, y el caso de la latinoamericana no va a ser una excepción. No podemos olvidar que la memoria, relevante en todo proceso de escritura, asume una función primordial en este caso: coloca al escritor en la conciencia de que vive en varios planos temporales y espaciales diferentes[7].

Décadas después, en una conferencia pronunciada a principios de los '90, Benedetti resaltaba que "la crítica europea vive el horror a la mera palabra compromiso"[8]. Pero él no podía abdicar de su postura de creador atento a los asuntos candentes de su tiempo, ni en los ensayos, ni en los poemas. Es por eso que Rovira nos invita a descubrir la vertiente reflexiva y la dinámica de los textos benedettianos, "que dan cuenta del tiempo que vivimos y de lo que probablemente habría que hacer en él o habría que haber hecho. No son textos políticos en un sentido directo; son textos que se convierten en una invitación moral a seguir pensando"[9]. Es una opinión compartida por Larre Borges quien pone de relieve las resonancias inequívocas del pensamiento político de Benedetti en su obra literaria, en una combinación tan particularmente suya que el conjunto solo se puede enfocar teniendo en cuenta esta convergencia de perspectivas:

> La coherencia entre el pensador político y el creador literario se hace evidente en el más íntimo poema como en el artículo político más urgente. […] tras la aparente contradicción entre el *homme des lettres*,

---

7 Francisco Javier Mora, "Exilio y nostalgia en la poesía de Mario Benedetti", en Carmen Alemany, Remedios Mataix y José Carlos Rovira (eds.), *Mario Benedetti: inventario cómplice*, [en línea], Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000, URL: http://www.cervantes virtual.com/obra-visor/mario-benedetti-inventario-complice--0/html/, consultado el 6 de octubre de 2019.

8 José Carlos Rovira, "Mario Benedetti y nosotros. Una mirada desde España", en *Homenaje de la Universidad de Alicante a Mario Benedetti en Uruguay*, Alicante, 30 de julio de 2005, URL: https://web.ua.es/centrobenedetti-antigua/album_05_visita_uruguay_discurso.html, consultado el 5 de octubre de 2019.

9 José Carlos Rovira, *op. cit.*

habitado por la literatura, que se exhibe en sus ensayos críticos y el poeta o narrador que tiene su musa anclada en la realidad y elige la sencillez, existe una profunda identidad de contenidos éticos y estéticos[10].

El olvido como tema

El olvido y su envés, la memoria, se van configurando como temas desde los primeros poemarios del autor, pero cobran cada vez más protagonismo a la vuelta del exilio. En el volumen *Preguntas al azar* (1986), el poema "Diálogo con la memoria" pone en evidencia la presencia innegable del pasado y la decisión de no olvidar: "El pasado está aquí con sus gemidos […] no vamos a olvidar ningún milímetro"[11].

No es un pasado inanimado, fácilmente reducible a un aluvión de fechas, acontecimientos o elementos abstractos. Todo lo contrario. Lo que a Benedetti le interesa mantener presente es la responsabilidad individual de los autores de la represión, personas con nombre y apellido que no se pueden escudar detrás del nombre de una organización o de una corriente ideológica. Es por ello que "Preguntas al azar (2)" se construye alrededor de unas interrogaciones inclementes que no dejan escapatoria a los culpables:

¿Por qué estás en la noche agazapado? [...]
¿por qué estás desvelado y el silencio te encrespa?
¿estás huyendo de algo? ¿de alguien? ¿de vos mismo?
¿de los ojos que viste y no te vieron y ahora te rastrean?
¿te olvidaste del llanto? [...]
¿cuándo vas a buscarte en el espejo? ¿soportarás tu mueca?
¿consentirás tu asco? ¿a dónde irás verdugo si no hay cielo?[...]
¿para quién trabajás ahora que cayó tu anonimato
y el olvido profundo no se estila?[12]

---

10 Ana Inés Larre Borges, "Lector y fábula: la opción ética-estética en la obra de Mario Benedetti", en Carmen Alemany, Remedios Mataix y José Carlos Rovira (eds), *Mario Benedetti: Inventario cómplice*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000, p. 48.

11 Mario Benedetti, *Inventario Dos. Poesía 1986-1991*, Madrid, Visor, 1993, pp. 328-329.

12 *Ibid*., p. 332.

En el volumen *Yesterday o mañana* (1987) Benedetti coloca la función mnésica de la poesía en el centro de su arte poética, retando la versión institucionalizada de la memoria:

Mis versos grises son preguntas
tiros al aire
contraolvidos
bordes de historia que son huesos"[13].

Otras veces, a la manera de un axioma personal ineludible a la que volverá en los próximos años, se acerca a la idea del olvido como recuerdo disimulado, como huida del pasado: "en cada olvido está el recuerdo"[14]. En otro poema, titulado precisamente "El olvido" se detiene sobre la inutilidad de una versión maquillada de la historia, en contra de los que ven en el pacto de olvido una herramienta para dirimir el pasado[15]. Para Benedetti, el potencial terapéutico del olvido solo es posible para los que estén dispuestos a anestesiar su conciencia:

El olvido no es victoria
sobre el mal ni sobre nada
y si es la forma velada
de burlarse de la historia
para eso está la memoria
que se abre de par en par
en busca de algún lugar
que devuelva lo perdido
no olvida el que finge el olvido
sino el que puede olvidar[16].

Si el llamamiento a un despertar de las conciencias individuales fracasa, le resulta inaceptable que en la memoria colectiva perviva únicamente la versión de los vencedores, que eligen qué rincones de la historia quieren iluminar. Por consiguiente, en el poema "De olvido siempre gris" (*Las Soledades de Babel*, 1991), el discurso se vuelve tajante, el

---

13 *Ibid.*, p. 174.

14 *Ibid.*, p. 242.

15 Véase, en este sentido, el libro de David Rieff, *Elogio del olvido. Las paradojas de la memoria histórica*, Barcelona, Penguin Random House Grupo Editorial, traducción de Aurelio Major, 2017.

16 Mario Benedetti, *Inventario 2*, *op.cit*, p. 249.

tono más imprecatorio y su voz en contra de los que quedaron impunes más indignada:

el olvido es piadoso
y también nauseabundo
por eso en los vulgares
despeñaderos de la historia patria
siempre hay algún barranco clandestino
donde los vencedores
vomitan sus olvidos[17].

Benedetti es fiel a sí mismo. Lo que a algunos les podría parecer una visión sesgada de la realidad es para él una continuidad de su manera de ser, que abomina la duplicidad y las conductas acomodaticias:

Nunca podré reconciliarme
Con los cascabeles del olvido
La desmemoria de los fusileros[18].

Su desafío al olvido, una lucha tan obstinada como auténtica, lo lleva a identificar varios tipos de personas en función de su relación con la memoria. Consecuentemente, establece una tríada formada por el amnésico, el olvidador y olvidadizo, dependiendo del papel de la voluntad en la eliminación de los recuerdos. El único exento de culpa es el amnésico. En su caso, el pasado se borra como consecuencia de una experiencia orgánica desgarradora que desconecta su mente de traumas anteriores. El olvidadizo, por otra parte, es el exponente de una lánguida mediocridad, incapaz de hacer el esfuerzo necesario para seleccionar lo esencial y conservarlo. Quien convierte el olvido programado en principio existencial es, sin embargo, el olvidador. Podemos intuir la existencia de varias razones que motivan este tipo de conducta, dependiendo de las actitudes dominantes de sus exponentes: cinismo, imposibilidad de aguantar la culpa, deseo de disfrutar del aquí y ahora. De todos modos, puntualiza Benedetti, tarde o temprano, el pasado incómodo irrumpe en el presente, imponiendo la justicia reparadora como vía imprescindible para alcanzar la cohesión social:

[17] *Ibid.*, p. 26.
[18] *Ibid.*, p. 30.

> Hay una diferencia sustancial entre el amnésico y el *olvidador*, y entre éste y el olvidadizo, que es apenas un precandidato a olvidador. El amnésico ha sufrido una amputación (a veces traumática) del pasado; el olvidador se lo amputa voluntariamente. […] El olvidador no olvida porque sí, sino por algo, que puede ser culpa o disculpa, pretexto o mala conciencia, pero que siempre es evasión, huida, escape de la responsabilidad. No obstante, el olvidador nunca logra su objetivo, que es encerrar el pasado (cual si se tratara de desechos nucleares) en un espacio inviolable. El pasado siempre encuentra un modo de abrir la tapa del cofre y asomar su rostro. […] Juzgar el pasado no es faena cómoda, pero al menos no es inútil como el olvido. [...] No es el olvido lo que puede salvar a una comunidad del rencor y la venganza. Sólo el ejercicio de la justicia permite que la comunidad recupere su equilibrio[19].

En este sentido, se une al argumento de Ricoeur, que tampoco aceptaba la prescripción de los delitos cometidos en el infierno de las dictaduras: "Frente al argumento falaz del desgaste de la vindicta pública por el efecto del tiempo, está la presunción de que la reprobación de los crímenes considerados no conoce límite en el tiempo"[20].

Esta preocupación duradera por los efectos del olvido sobre la memoria colectiva llevó a Benedetti a escribir *El olvido está lleno de memoria*, libro cuyo título desconcertante nos advierte sobre la simbiosis paradójica de los dos elementos. Según Rovira, el libro es una prueba de que, a lo largo de su trayectoria creadora, el poeta uruguayo fue explorando las posibilidades de expresión artística de la memoria, colocándola en el centro de sus preocupaciones:

> [e]ste libro no es otra cosa que la primera conclusión temática de una poética basada en la memoria que recorre tiempos diversos, concentrados en poemas y extendidos en relatos y novelas. La posibilidad del olvido durante el exilio tuvo una modificación absoluta en el "desexilio", el término que acuñó Benedetti en el regreso del 85. Se hacía necesario en la nueva situación plantear la memoria como núcleo estético personal y social[21].

---

19 *Variaciones sobre el olvido*, pp. 46-47, URL: http://www.memoriachilena.gob.cl/archivos2/pdfs/MC0014381.pdf.

20 Paul Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, Buenos Aires, FCE, 2004, p. 603.

21 José Carlos Rovira, *op.cit.*

Para algunos, y Benedetti es uno de ellos, la memoria no es un proceso cognitivo más. La selección de los recuerdos no sigue las pautas canonizadas por los historiadores del régimen de turno, porque a un escritor que ha confesado repetidas veces su tensa relación con la memoria oficial no se le puede enseñar a olvidar. Traza una distinción clara entre el grupo integrado por "nosotros", los memoriosos, y los "otros", los de memoria dúctil, adaptada a las circunstancias:

Cada vez que nos dan clases de amnesia
como si nunca hubieran existido
los combustibles ojos del alma
o los labios de la pena huérfana [...]
me convenzo de que mi región
no es la farándula de otros

en mi región hay calvarios de ausencia […]
el olvido está tan lleno de memoria
que a veces no caben las remembranzas
y hay que tirar rencores por la borda
en el fondo el olvido es un gran simulacro
nadie sabe ni puede/ aunque quiera/ olvidar[22].

Lejos de registrar en su memoria simples reverberaciones de los acontecimientos exteriores, el poeta uruguayo los somete a una alquimia poética particular. No es de extrañar que los siguientes versos se hayan convertido en el epígrafe de muchas obras publicadas en América Latina:

ocurre que el pasado es siempre una morada
pero no existe olvido capaz de demolerla[23].

Conclusiones

La hipermnesia de Benedetti nos deja a veces con más dilemas que respuestas. Tanto la relación entre el olvido y el perdón como las discrepancias entre la memoria individual y la memoria común pueden despertar inquietudes y sacudir convicciones aparentemente sólidas. Su

---

22 Mario Benedetti, *Inventario Dos*, *op. cit.*, p. 13.
23 Mario Benedetti, *El olvido está lleno de memoria*, 3ª ed., Madrid, Visor, 1997, p. 17.

visión sobre la historia, marcada por unas heridas que no acaban de cicatrizar, lo hacen volver repetidamente al pasado, en una especie de catábasis destinada a proyectar verdades dolorosas sobre el presente. La lectura de su poesía puede "provocar una transformación íntima o un esclarecimiento personal"[24], lo que es una razón de peso para que su obra se traduzca más al rumano, a pesar del sobresalto que pueda generar el sintagma "poeta comprometido".

Bibliografía

Textos de referencia

Benedetti, Mario, "Variaciones sobre el olvido", en *Araucaria de Chile*, nº 40, 1987, pp. 45-49.

Benedetti, Mario, *El olvido está lleno de memoria*, 3ª ed., Madrid, Visor, 1997.

Benedetti, Mario, *Inventario Dos. Poesía 1986-1991*, Madrid, Visor, 1993.

Benedetti, Mario, *Inventario Uno. Poesía completa 1950-1985*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2001.

Bibliografía crítica

Canfield, Martha, "La sencilla complejidad de un poeta entrañable", en *Cuadernos de Literatura*, vol, 17, nº 33, 2013, pp. 332-354.

Hermeziu, Cristina, "Corespondenţă de la Paris: Literatura română 'angajată' la Salonul cărţii din Balcani", en *Suplimentul de cultură* [en línea], nº. 321, 2 de julio de 2011, http://suplimentuldecultura.ro/6818, consultado el 6 de abril de 2020.

Larre Borges, Ana Inés, "Lector y fábula: la opción ética-estética en la obra de Mario Benedetti", en Carmen Alemany, Remedios Mataix y José Carlos Rovira (eds.), *Mario Benedetti: Inventario cómplice*, Alicante, Universidad de Alicante, Servicio de publicaciones, 1998, pp. 47-52.

Mataix, Remedios, "Contra las soledades de Babel. La vocación comunicante en la obra de Mario Benedetti" en Carmen Alemany, Remedios Mataix y José Carlos Rovira (eds.), *Mario Benedetti: inventario cómplice*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000, URL: http://www.cervantes

[24] Remedios Mataix, "Contra las soledades de Babel. La vocación comunicante en la obra de Mario Benedetti" en Carmen Alemany, Remedios Mataix y José Carlos Rovira (eds.), *Mario Benedetti: Inventario cómplice*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000, URL: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/mario-benedetti-inventario-complice--0/html/, consultado el 6 de octubre de 2019.

virtual.com/obra-visor/mario-benedetti-inventario-complice--0/html/, consultado el 6 de octubre de 2019.

Mora, Francisco Javier, "Exilio y nostalgia en la poesía de Mario Benedetti" en Carmen Alemany, Remedios Mataix y José Carlos Rovira (eds.), *Mario Benedetti: inventario cómplice*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000, URL: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/mario-benedetti-inventario-complice--0/html/, consultado el 6 de octubre de 2019.

Piñeyro, Juan Carlos, "La imposibilidad de una literatura no comprometida", en Juan Wilhelmi; Inger Enkvist (eds.), *Literatura y compromiso*, Études Romanes de Lund 70. Romanska institutionen. Lund, Lunds universitet, 2003, pp. 94-114.

Ricoeur, Paul, *La memoria, la historia, el olvido*, traducción de Agustín Neira, Buenos Aires, FCE, 2004.

Rieff, David, *Elogio del olvido. Las paradojas de la memoria histórica*, Barcelona, Penguin Random House Grupo Editorial, traducción de Aurelio Major, 2017.

Rovira, José Carlos, "Mario Benedetti y nosotros. Una mirada desde España" en *Homenaje de la Universidad de Alicante a Mario Benedetti en Uruguay*, Alicante, 30 de julio de 2005, URL: https://web.ua.es/centrobenedetti-antigua/album_05_visita_uruguay_discurso.html, consultado el 1 de octubre de 2019.

Tasso, Pablo, "Sobre la memoria, la conciencia y el pensamiento en América Latina: entre la laguna y el pantano", en *El Ágora USB*, nº 2, 2015, pp. 325- 585, URL: https://revistas.usb.edu.co/index.php/Agora/article/view/1621, consultado el 6 de abril de 2020.

Entre las desapariciones y el exilio. Poéticas del desestar en Jorge Boccanera

Octavio PINEDA DOMÍNGUEZ
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

Abstract. Jorge Boccanera assumes a poetics of denunciation, where he combines the suffering of those who experience exile and those disappeared by the Argentinian dictatorship. Losses that are intertwined in a look that is committed to the existence of those who are no longer, and those who are not, as a preservation of testimony. Disappearances are handled as codes of expression close to exile, revealing the need to provide content and a response to a drama whose wounds have failed to heal.

Keywords: Latin American Literature, exile, displacement, poetry.

La escritura de los poetas que de forma voluntaria o involuntaria han dejado de residir en su país de origen, se articula alrededor de dos corrientes. Existe la mirada aperturista, fundada por Plutarco, quien defiende la integración gradual en el nuevo espacio. El escritor experimenta cierto enriquecimiento, es decir, la lejanía multiplica las posibilidades del *ser*.

La corriente opuesta se identifica con la "relegación" de Ovidio a la costa rumana del Mar Negro, descrita en su texto *Tristia*. La mirada ovidiana significa el rechazo al desplazamiento. Expresa la denuncia ante el desconcierto del *desestar*. El alejamiento es eminentemente una pérdida para el escritor.

Estas dos propuestas, identificadas por el comparatista Claudio Guillén (2007), son respuestas emocionales que se visibilizan en los textos producidos en el "afuera". No obstante, ninguna de ellas responde a

delimitaciones permanentes, ambas pueden sufrir variaciones a lo largo del tiempo, como ocurrió con Julio Cortázar, quien, tras la instauración de la dictadura en Argentina, descubrió que su migración voluntaria en Europa se transformaba en exilio.

* * *

En la obra del poeta argentino Jorge Boccanera (Bahía Blanca, 1952), exiliado en México entre 1976 y 1983, debido también a dicha dictadura, y luego extranjero por iniciativa propia en Costa Rica, entre 1989 y 1997, se identifica la fractura como desplazamiento del *estar*, cuya partida significó una ruptura.

En la primera fase de exilio experimenta una reconversión temática con respecto a la etapa anterior en Argentina, más centrada en el activismo político. El distanciamiento y su posterior residencia en México conducen a la poetización del desarraigo, así como a la denuncia de las desapariciones y de las torturas infringidas por los militares. El campo temático migratorio de Boccanera cobra el rango de fórmula panorámica aglutinando la pérdida, el olvido, la lejanía y la búsqueda.

A través del código del exilio, Boccanera se presenta como un ser desgarrado, imbuido de un sentimiento de otredad, […] de un estado de indigencia ontológica[1], como indica Francisco Rodríguez. Rodríguez ahonda también en el plano social, incluyendo dicha temática de Boccanera dentro de una "categoría cultural" fundamental de la literatura latinoamericana. Estamos ante un tema recurrente en la expresión literaria, musical y pictórica del continente:

> El exilio es sin lugar a dudas un elemento relevante de la cultura latinoamericana del presente siglo […]. El problema del exilio no solamente recorre las páginas de la literatura, es un código cultural que forma parte ya de la reciente historia de las sociedades latinoamericanas. […]. Es un fragmento de dicha ideología[2].

---

1 Francisco Rodríguez, "El código del exilio en Los ojos del pájaro quemado de Jorge Boccanera", en *Filología y Lingüística*, volumen XX (2), 1994, 84.

2 *Ibid.*, p. 75.

El exilio

El código del exilio lo inaugura Boccanera en 1976, a partir de *Noticias de una mujer cualquiera* aparecido en Lima, y como tal no lo abandonará hasta la actualidad. Su expatriación orbita de forma indirecta en torno a las reflexiones de Ovidio, identificándose con la respuesta al *desestar* del poeta clásico, que emerge de la condición traumática del *yo* en la lejanía. Relegado en Tomis, Ovidio se aísla, se encierra en sí mismo, sometiéndose a un interrogatorio cuyo fin es dilucidar el sentido de la escritura de los desterrados. Recordemos un fragmento de *Tristia*:

> No obstante, si alguien pregunta, de entre vosotros, de dónde tantos pesares canté, tantos pesares pasé.
> No compuse estas cosas con inspiración, no con arte: el tema su inspiración halla en el mismo dolor.
> ¿Y qué porción de mi suerte se puede encontrar en mis versos? ¡Afortunado el que sus penas las puede cantar![3]

Pero *Polvo para morder* (1986), es, sin lugar a duda, la obra que mejor refleja el contexto de desgarro y de fractura de Boccanera, donde se representa la pérdida del espacio, el sufrimiento existencial o el dolor del *ayer*. "Oración para un extranjero", un texto dividido en 21 fragmentos dentro del poemario presenta una "revisión de sí mismo" en el *afuera*, un autoconocimiento, como expone Julio Cortázar, para quien "el primer deber del exiliado debería ser desnudarse frente a ese terrible espejo que es la soledad de un hotel en el extranjero"[4].

Elementos como el bar, el tango y un puerto de México, disponen el escenario perfecto para la representación de la pérdida. Boccanera, se sumerge entonces en dos reflejos temáticos y contextuales, el rezo, o sea la oración, que se invoca como plegaria que nutre de alivio la queja, y la denuncia tanguera del desamor, no sobre un ser querido, sino de un lugar imposible.

---

[3] Ovidio, *Tristes. Cartas del Ponto*, traductor Rafael Herrero Montero, Madrid, Alianza Editorial, 2002, p. 138.

[4] Julio Cortázar, *Obra crítica*/3, Madrid, Alfaguara, 1994, pp. 170-171.

¿Será posible el sur?
¿Será posible
Tanta bala perdida, al corazón del pueblo,
Tanta madre metida en la palabra loca y toda la memoria
en una cárcel?[5]

Boccanera no se identifica en este exilio con el lugar de llegada, como tampoco ocurriera con Ovidio, quien expone su repulsa en su arribo al Ponto: "aunque a otros, por causa más grave, mandaste al destierro, a nadie diste un lugar más alejado que a mí. / Más lejos que éste no hay nada, tan solo enemigos y frío y las olas del mar que cuaja el hielo glacial"[6]. El poeta argentino se resguarda en sí mismo, se aloja en el *adentro*, para sobrevivir en su condición de expatriado. Desaparece del *afuera* y del *ayer*, mientras denuncia la violencia contra aquellos que perdió por el camino, los desaparecidos, quienes fueron ejecutados por el régimen de los militares argentinos.

Desapariciones

Partiendo de esta denuncia de la lejanía de una Argentina convulsa, Boccanera incorpora dos textos cuyo trasfondo se centra en la revelación de los sucesos más dramáticos de la dictadura argentina: las desapariciones de más de treinta mil personas por parte de los militares, según datos contabilizados por CONADEP. Una violencia que a día de hoy sigue sin caer en el olvido, en gran parte por la perseverancia de las madres y de las abuelas de la Plaza de Mayo.

Los poemas "Desaparecido I" y "Desaparecido II", incluidos en *Polvo para morder*, sitúan al sujeto ante una tragedia expansiva y múltiple, que viene asignada en ese participio sustantivado del título, que actúa como plural. Para ello, Boccanera describe en ambos textos lo trágico de la existencia de quien escapó de la muerte, como exiliado en México, siendo consciente de la pérdida de quienes experimentaron la condena definitiva: los desaparecidos. Motivo por el cual, en este caso, la vida del emigrante

[5] Jorge Boccanera, *Bestias en un hotel de paso*, Guadalajara, Servicios editoriales Arlequín, 2006, p. 134.
[6] Ovidio, *Tristes …*, *op. cit.*, p. 65.

transporta en la conciencia, un rastro de cadáveres en la espalda, como presenta Boccanera en "Desaparecido I".

> Hablan y hablan
> de aquellos
> todo el tiempo
> sigue de boca en boca la palabra
> deshecha.
>
> Hablan y hablan
> de aquellos
> porque saben
> si callan
> que ese silencio
> sangra[7].

"Desaparecido I" se puebla de la voz de los que ya *no son*, a partir del testimonio de los exiliados, los vivos, quienes deben *cargar* con ellos. Para Boccanera, "aquellos", los desaparecidos, deben permanecer, mientras que los vivos, al contrario, son quienes sienten la experiencia de una condena definitiva: deben sobrevivir a los que ya no están, mantenerlos existiendo en la memoria y en la palabra. Entre ambos discurre el dolor y la denuncia. De este modo, la memoria actualiza el *ayer*, pervive la lejanía en el presente, y con ello, la distancia temporal se reduce. A aquel que está afuera, que ya no *está*, se le asigna la responsabilidad de conservar con vida a aquel que ya no *es*.

El poeta argentino aloja pues a los desaparecidos, los expulsados y los aislados en su poética. *Polvo para morder* reclama de esta forma la denuncia de la expulsión y el rechazo, también de la pérdida, así como la supervivencia y la muerte. Dispone un retrato ovidiano que implica un estado de indeterminación existencial, que sufre ante el temor al olvido. Una experiencia sobre la cual reflexiona Eduardo Galeano:

> El exilio entraña el riesgo del olvido. […] A veces ocurre que el olvido se disfraza de homenaje de la memoria. Coartadas del miedo: petrificarme en la nostalgia puede ser una manera de negar no sólo la realidad que me toca vivir en el exilio, no sólo la realidad actual de mi país, sino también la realidad de mi experiencia pasada[8].

---

7 Jorge Boccanera, *Bestias en un hotel de paso, op. cit.*, p. 163

8 Eduardo Galeano, *Nosotros decimos no (Crónicas 1963/1988)*, Madrid, Siglo XXI ediciones, 1989, p. 251.

Jorge Boccanera encarna las tareas del exilio descritas por el narrador uruguayo. Por medio del presente fracturado, el poeta se ocupa de "no olvidar", con lo que la posible asimilación del *estar-allí*, de integrarse en el nuevo espacio, se imposibilita y el *ayer* perdura. Una continuación, por la cual la integración en México jamás culmina. Es en esta responsabilidad, en la supervivencia del otro más allá del olvido, rebasando la migración y la pérdida, donde Boccanera incrementa el valor de los parámetros de la lejanía ovidiana.

Para el texto "Desaparecido II", ubicado a continuación de "Desparecido I", el poeta realiza una transformación. Si en el poema anterior partimos desde una mirada descriptiva, a partir de un sujeto en tercera persona de plural, así como un referente poético desconocido r, el poeta sitúa ahora la primera persona, la identificación con el yo. Veamos el texto:

Yo no soy y soy ninguna parte.
Yo no puedo y lo que puedo es nada.
Yo no estoy.
Apenas una sílaba pero en verdad más nada.
Un tiempo ayer ceniza.
Viento por todas partes. No entro ni salgo,
yo, no digo buenas noches, no beso, no
utilizo sombrero,
porque jamás. Y soy ninguna parte.

Se terminó, dijo la vida de un portazo. Y yo
no vuelvo y cuando vuelvo quedo a mitad de camino.
No puedo y si pudiera es casi o menos que eso,
apenas una fecha en el papel ajado de tus labios.

Allá van las barajas de mano en mano y estos
dados de sangre rodando a la deriva.
Yo sueño si me sueñan.
Pero a veces escucho; hay una voz,
me sabe de memoria,
hay un nombre tan cerca que dan ganas de usarlo[9].

9 Jorge Boccanera, *Bestias en un hotel de paso, op. cit.*, p. 164.

Las tres estrofas comparten un ritmo semántico repetido a través de las figuras pronominales de primera persona: “yo”, y “yo no”. Estos elementos transitan la temática existencial de la construcción que evoca Shakespeare en la célebre escena de Hamlet, “to be or not to be”. No obstante, a pesar de que el inicio del poema, en los versos de las dos primeras estrofas, privilegia prioritariamente la inexistencia: “yo no soy”, “yo no puedo” “yo no estoy” “yo, no digo”, el texto desvela un cuestionamiento global lanzado desde los contrarios, posicionando el sujeto en un lugar intermedio, “no vuelvo y cuando vuelvo quedo a mitad de camino”.

Pero no solo Boccanera explora el *no ser* del desaparecido. También vincula el drama del exilio: el *no estar* o *desestar*, con la expresión “ninguna parte”. Un territorio de inexistencia vinculado a la figura del desaparecido, el *no ser*, y a la imposibilidad de un espacio que ya no puede recorrer. Además de *no ser*, ya *no está*, no hay territorio, no hay hogar, ni para el exiliado ni para el desaparecido.

Los términos relacionados con la espacialidad cobran protagonismo. Si la muerte por costumbre es más un *no ser* que un *no estar*, puesto que el fallecido reposa con frecuencia en el lugar donde fallece. En el caso del desaparecido, la falta del *ser*, lo deja casi en la nada, entre el *ser* y *no ser*, del *estar* y *no estar*.

Entre exilio y desaparición

Las denuncias de las desapariciones presentadas en ambos poemas tienen eco en otras obras posteriores. Para Boccanera, la pérdida de 30000 desaparecidos supone una herida sin cicatrizar, un drama nacional. En *Bestias en un hotel de paso* (2001) encontramos la denuncia de la dictadura en el poema “Sangreseca”, texto que abre el capítulo homónimo, donde Boccanera acusa directamente a su país, “¿Qué engendra el país de los torturadores?”[10].

La escenografía dramática del verso nos ubica ante un territorio biográfico, Argentina, país al que se suman otras dos referencias relacionadas con los hechos de la violencia dos décadas después: la memoria

[10] *Ibid.*, p. 33.

de aquella tragedia en los familiares de quienes ya no son: “Es la memoria ese sudor de madre. / En la cabeza llevan este fuego encendido”. Versos que nos muestran a los familiares de los que ya no son y no están dando vueltas junto a la Casa Rosada con un pañuelo blanco en la cabeza.

También el poemario *Palma Real* (2008), obra posterior relacionada con la espacialidad de las selvas de Costa Rica y Nicaragua, introduce al igual que en *BHP* la denuncia a los desparecidos por la dictadura, desde una mirada propia a la extranjería: “Hay un bosque quemado en el centro de mi juventud. / Son treinta mil esos sueños talados”[11]. Una forma de aglutinar la extranjería del territorio, y la memoria de lo ocurrido.

Defiende Angelina Muñiz-Huberman que “los temas del exilio se desgastan”[12], pero en el caso de Boccanera, esto no ocurre. El poeta asume la existencia de aquellos que conservan la herida abierta. No obstante, como sostiene Axel Gasquet, en el regreso el exiliado “nunca llega al mismo sitio, aunque se llegue al mismo destino o puerto. El expatriado, el forastero, el extranjero, el extraño, lo seguirá siendo en gran medida una vez que regrese a su patria o a su hogar”[13].

Boccanera es un ejemplo de cómo las temáticas del exilio y de los desaparecidos sobreviven, aunque integradas a una nueva percepción de la expulsión. *Bestias en un hotel de paso* no resta valor temático a este desestar: “*Bestias* es un libro de pérdida, desamparo, mudanzas”[14]. En la primera sección de dicha obra, “Voces de la cieganoche”, el poeta incluye dos referencias más a la extranjería –aludimos a los textos “El extranjero (uno)” y “El extranjero (dos)”–, que comparten el campo temático del exilio. Siempre asediado por la violencia, el fracaso y la pérdida. Analicemos “El extranjero (dos)”:

Ojos de aullar,
mirada de mugido,
y lengua errante en boca del ahogado.

---

[11] Jorge Boccanera, *Palma Real*, Madrid, Visor Libros, 2008, p. 50.

[12] Angelina Muñiz-Huberman, *El canto del peregrino. Hacia una poética del exilio*, Barcelona, Gexel, 1999, p. 180.

[13] Gasquet, Axel, “Bajo el cielo protector. Hacia una sociología de la literatura de viajes”, en Manuel Lucena Giraldo y Juan Pimentel (eds.), *Diez estudios sobre literatura de viajes*, Madrid, CSIC, 2006, p. 57.

[14] José Ángel Leyva (ed.), *Versos comunicantes III*, México DF, Universidad Autónoma de León, 2008, p. 382.

¿A eso vine? (¿a eso?)
Puedo ver animales partidos a cuchillo que duplican
la selva.
Vuelan alrededor cartas de nadie a nunca que te
rompen a boca,
¿A eso vine?
Mi reclamo es humilde:
encontrar sed de tigre en boca de la niña y hambre
de halcón en esa sed.

Pero calzo estos días que nunca dejan huella.
Y me visto de oscuros animales que se muerden la cola,
y hablo con las preguntas que hacen nido en la asfixia.
Me acercó este deseo:
que ella me regalara jardines para el dónde,
me entregara paciencia para el cuándo.
Pero su simple cifra no se puede decir,
apenas el atisbo de nombrarla me deja entre las manos
sombra de dos lugares.
Los espejos vomitan siempre un bocado más de lo que fui.
Regresé del exilio, volví a ninguna parte[15].

La estructura del texto en dos estrofas presenta una deliberada repartición. En la primera sección advertimos la doble interrogación "A eso vine (¿a eso?)", y "¿A eso vine?", que funciona como articulación. Si el inicio del poema adopta el tono descriptivo en los tres primeros versos, que comparte con el poema "El extranjero (uno)", al aparecer el interrogante "(¿a eso?)", asumimos una expresión monológica en el resto del texto. El sujeto se funde en la voz, y desemboca una ambientación de la violencia: el "ahogado", "animales partidos a cuchillo", "te rompen a boca".

El cuestionamiento redacta la incertidumbre y el sentido de la venida "¿A eso vine?", el porqué del *estar*. No obstante, si la estructura temática de la primera estrofa orbita en un cuestionamiento, la segunda adopta una condición adversativa, a través de la conjunción "pero", que se repite en el verso 10 y en el verso 15. Revierte el tono del texto, dirigiéndose a la búsqueda de la estrofa anterior, traduciéndose ahora como carga o pesadumbre.

Aun cuando el vocabulario comparte el mismo campo semántico, difieren de la estrofa anterior en su capacidad por mostrarse él mismo como

---

15 Jorge Boccanera, *Bestias en un hotel de paso, op. cit*, p. 25.

escenario, o como elemento integrado al sujeto lírico. Ahora, el sujeto poético es un elemento activo: "calzo", "me visto" o "hablo". Verbos a los que atribuye en su sentido de cotidianidad el desarrollo de una existencia sufriente.

La segunda estrofa destaca por su desengaño existencial y sentimental. A partir del verso 14, el poeta sostiene que la situación actual de "dolor" fragua en una decisión, o deseo, que no ha logrado concluir. Asimismo, el "dónde" y el "cuándo" nos remontan a la voluntariedad del desplazamiento. Elementos interrogantes que motivaron cambios y fueron el germen de una situación de pérdida. La cual se describe en el último verso del poema: "Regresé del exilio, volví a ninguna parte". En el desexilio, el poeta toma la decisión de instalarse en las afueras de la territorialidad conocida. Accede desde el exilio a la extranjería, un *no estar* lo desubica y lo sitúa en *ninguna parte*, lo que le conecta directamente con "Desparecido II".

El paso del exilio a la extranjería se convierte así en un "dónde" que se pregunta, cuya expresión: "ninguna parte", nos permite entrever el valor ovidiano del espacio de extranjería, no solo de exilio. Pese a ser conscientes de que el poeta conserva un buen recuerdo de su estancia en Costa Rica[16], la intermediación del "dónde" que no arraiga, nos retrotrae a la expresividad del desalojo de *Polvo para morder.* Allí donde la pérdida se frecuenta una y otra vez.

La llegada

Tras el acercamiento a la mirada ovidiana del poeta argentino, que es interpretación del *desestar*, observamos como Boccanera proyecta la idea de usurpación de quienes desparecieron, con la integración de su experiencia de pérdida. Una realidad duplicada, o multiplicada, sobre la cual el poeta esbozará su condición de extranjería y de fractura existencial.

A modo de conclusión, y apoyándonos en la similitud que existe entre Boccanera y Ovidio, en ambos poetas, forzados a partir, el desgarro se traduce en verso. La lejanía sedimenta la estrofa, y el contenido se diversifica

[16] Recordamos, siguiendo las palabras del poeta, que es en este país donde comienza la escritura de *Palma real* (2008), y se termina de concebir *Sordomuda* (1990) y *Bestias en un hotel de paso* (2001). A lo cual, sumamos la edición *Voces tatuadas. Crónica de la poesía costarricense (1970-2004)* (2004).

en una expresión del desplazamiento que no solo sitúa el contexto geográfico, sino que es expresado desde la visión existencial y literaria.

En cierto modo, la escritura ejerce como bálsamo, antídoto en la lejanía, es alentada por el poeta *relegado*. Es decir, aunque Ovidio fue expulsado de Roma, y Boccanera tuvo que huir de Argentina, la poesía los aloja, convirtiendo la migración y el desestar en tema y en territorio:

> La Musa me alivia en mis viajes forzados al Ponto: ella es la única que en mi exilio está junto a mí;
> la única a quien ni asechanzas, ni espada se sintió soldado, ni la barbarie, ni el mar, causan temor[17].

Bibliografía

Textos de referencia

Boccanera, Jorge, *Bestias en un hotel de paso*, Guadalajara, Servicios editoriales Arlequín, 2006.

Boccanera, Jorge, *Palma Real*, Madrid, Visor Libros, 2008.

Bibliografía crítica

Cortázar, Julio, *Obra crítica/3*, Madrid, Alfaguara, 1994.

Galeano, Eduardo, *Nosotros decimos no (Crónicas 1963/1988)*, Madrid, Siglo XXI ediciones, 1989.

Gasquet, Axel, "Bajo el cielo protector. Hacia una sociología de la literatura de viajes", en Manuel Lucena Giraldo y Juan Pimentel (eds.), *Diez estudios sobre literatura de viajes*, Madrid, CSIC, 2006, páginas 31-66.

Guillén, Claudio, *Múltiples moradas. Ensayo de Literatura Comparada*, Barcelona, Tusquets Editores, 2007.

Leyva, José Ángel, (ed.), *Versos comunicantes III*, México DF, Universidad Autónoma de León, 2008.

Muñiz-Huberman, Angelina, *El canto del peregrino. Hacia una poética del exilio*, Barcelona, Gexel, 1999.

Ovidio, *Tristes. Cartas del Ponto*, traductor Rafael Herrero Montero, Madrid, Alianza Editorial, 2002.

Rodríguez, Francisco, "El código del exilio en Los ojos del pájaro quemado de Jorge Boccanera", en *Filología y Lingüística*, volumen XX (2), 1994, páginas 73-85.

[17] Ovidio, *Tristes…*, *op. cit.*, p. 112.

Traducción literaria

La caída en el olvido de Nicolae Costin, traductor del *Relox de Príncipes*

Andrei Iulian DIN
Universidad Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca

Abstract. Our purpose in this paper is to attain a re-evaluation of a Romanian forgotten author. In doing so, we will analyse Nicolae Costin's Romanian translation of the *Relox de Principes*, a 16th century Spanish literary work belonging to the genre known as *specula principum.* As we delve into this translation, we see that the author's sheer effort to adapt the Latin syntax, vocabulary, and a new conceptual world to the 18th century Romanian language is, without doubt, worthy of appreciation. Our attempt is to show that he has been given a depleted role in the evolution of the Romanian language and, thus, his bountiful contribution has faded into oblivion.

Keywords: Nicolae Costin, Romanian literature, *specula principum*, translation praxis, literary criticism.

Breve contexto histórico

El Imperio Otomano, a pesar de no estar en su cénit, seguía ejerciendo una gran influencia sobre los Principados Rumanos en el siglo XVII, especialmente en el ámbito político y económico. Las relaciones de tipo feudal eran recurrentes, propiciando que los nobles pudieran acumular tierras y riquezas mientras el vulgo se veía sometido a un señorío gravoso. Sabemos que la nobleza y los altos cargos otomanos decidían la orientación política del país y se decantaban por un señor u otro en función de los intereses del momento, además de pronunciarse sobre cuestiones

administrativas, comerciales, militares, etc.[1]. Mientras, en Occidente, la burguesía consolidaba su poder y las relaciones comerciales cundían[2].

La economía de los Principados se basaba, mayormente, en la agricultura y en la ganadería[3], de ahí que el comercio tratara de sacar provecho de esta producción interna llevando los productos a varios mercados externos, principalmente el europeo y el otomano. Sin embargo, se ha señalado que la circulación de bienes atendía al ejercicio de un cierto monopolio en este ámbito. Se tiene constancia de que en las relaciones comerciales con el Imperio Otomano el usufructo no era justo; enseres y productos de índole variada se exportaban a la Sublime Puerta gratuitamente o a un precio más «conveniente» –y, por tanto, menor– que el que podría haberse dado en el mercado europeo. A esto se sumará el hecho de que las guerras llevadas a cabo por el Imperio Otomano requerían sumas considerables de dinero, lo que supuso un aumento en el pago del tributo, que será mucho mayor en el siglo XVII que en el anterior[4].

> L'indépendance des principautés se manifestait encore par le fait qu'à la différence des pachaliks de Hongrie par exemple, aucun musulman ne pouvait s'y établir et aucune mosquée ne pouvait y être construite. La dépendance était plus grande sur le plan économique. Les États vassaux devaient en effet fournir à l'Empire un certain nombre de livraisons gratuites : miel, céréales, peaux, tissus. A quoi s'ajoutaient des achats obligatoires effectués dans tout l'Empire, pour nourrir l'énorme population de la capitale. On a calculé que, tout ensemble, les deux tiers des revenus des principautés étaient exportés vers Constantinople[5].

---

1 Cfr. Miron Constantinescu, Constantin Daicoviciu, Ștefan Pascu, *Histoire de la Roumanie. Des origines à nos jours*, Roanne, Éditions Horvath, 1970, p. 187 y Georges Castellan, *Histoire de la Roumanie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984, p. 16.

2 Cfr. Miron Constantinescu, Constantin Daicoviciu, Ștefan Pascu, *Histoire de la Roumanie...*, *op. cit.*, pp. 182-186 y Lucian Boia, *Occidentul: o interpretare istorică*, traducere din franceză de Emanoil Marcu, București, Humanitas, 2013, pp. 126-127.

3 Constantin C. Giurescu, *Istoria românilor*, vol. III, Partea a doua: *Dela moartea lui Mihai Viteazul până la sfârșitul epocei fanariote (1601-1821)*, București, Editura Fundația Regală pentru Literatură și Artă, 1946, p. 547.

4 Georges Castellan, *Histoire de la Roumanie, op. cit.*, p. 17.

5 *Ibid*.

El historiador rumano Lucian Boia, al estudiar las diferencias sociales, económicas y culturales existentes entre la Europa Occidental y la Europa Oriental en el siglo XVII, nos postula –con razón– su visión de un "muro cultural" que separa al continente europeo en este momento histórico[6]. El arte, por ejemplo, refleja este distanciamiento; Moldavia seguía arraigada a lo tradicional, fiel a los preceptos de la herencia cultural bizantina y solo de manera esporádica mostraba atisbos de arte renacentista.

Un detalle que merece ser mencionado es que, a partir de la segunda mitad del siglo XVII, Polonia había sido, al menos por un tiempo, una referencia cultural importante para los moldavos. La cultura polaca se vio sumida en un periodo de florecimiento cultural ya que es en este momento cuando el país empezaba a arraigar las ideas del Renacimiento, procedentes de Italia.

La corte polaca recibía a humanistas de renombre como Filippo Buonaccorsi o Alessandro Guagnini y estos, a su vez, acabarían por dejar su huella en gran cantidad de intelectuales que allí llegaban de diversas partes de Europa. Hemos mencionado este detalle con ánimo de destacar la relevancia que tuvo el que también los jóvenes moldavos acomodados pudieran estudiar en este país, donde toman contacto plenamente con este ambiente humanista. Así, pues, las ideas renacentistas e inexorablemente las grecolatinas llegan también a Moldavia, manifestándose, por ejemplo, en traducciones hechas en rumano de obras procedentes de Europa Occidental[7].

Biografía de Nicolae Costin

Entre los jóvenes que iban a estudiar a las escuelas polacas se encontraba también Nicolae Costin.

Este nace en 1660, en Iași. Su formación comienza en el colegio jesuita de su ciudad natal, hecho que favoreció que, desde temprana edad, obtuviera un amplio conocimiento de la cultura de Occidente y de teología

[6] Lucian Boia, *Occidentul…*, *op. cit.*, pp. 123-124.

[7] Véase Andrei Corbea-Hoișie, Eugenia Dima (eds.), *Începutul modernizării culturii române și racordarea la Occident prin traduceri*, Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza", 2016.

de índole católica[8]. Continúa sus estudios en varios colegios de Polonia dado a que su padre gozaba por aquel entonces de bienestar económico[9]. Se le inculcan conocimientos de latín, hecho sumamente relevante si tomamos en cuenta su trayectoria política y literaria. Además, es allí donde conocerá el *Relox de Príncipes* de Antonio de Guevara, que más tarde traduciría al rumano considerando que es una obra que tiene su porqué dentro del contexto moldavo de su tiempo. Durante su provechosa estancia en el extranjero también aprende polaco y se ha señalado que, quizás, también hubiera podido estudiar griego, francés e italiano, aunque no existen, hasta la fecha, datos concluyentes con respecto a estos últimos idiomas.

Su retorno a Moldavia se hace efectivo al comenzar el reinado de Constantin Cantemir, en 1685, y gracias a la erudición y experiencia acumuladas en el extranjero llega a ocupar un rango de consejero del señor moldavo[10].

En 1693 Cantemir se ve destronado por Constantin Duca y Nicolae Costin se suma a los nobles que formarían parte del diván del nuevo regente[11]. Todo ello acaba por ser de corta duración puesto que ciertas decisiones políticas que iban en contra de los mandatos de su señor le obligan a buscar exilio durante varios años en la corte del soberano de Valaquia, Constantin Brâncoveanu[12]. Después de este periodo, la inestabilidad política y las disensiones entre la nobleza hacen que Costin quede relevado de sus cargos y, además, en una situación económica precaria. Entre 1703 y 1705 los ingresos de Costin serán exiguos y estas coyunturas le obligarán a endeudarse; este será, sin duda, uno de los periodos más arduos de su vida porque, además, coincidía con su senectud, que trajo consigo problemas de salud.

---

8 Cf. Ioan Șt. Petre, *Nicolae Costin: vieața și opera*, București, Editura „Tiparul Românesc", 1943, p. 11.

9 Para más información concerniente al exilio de la familia de Miron Costin en Polonia y de los sucesos que le siguieron, véase N. Grigoraș, "Știri noi despre viața și familia lui Miron Costin" en *Studii și cercetări științifice: Istorie*, Academia R.P.R. Filiala Iași, anul VII, 1956, p. 175.

10 Ioan Șt. Petre, *Nicolae Costin…*, *op. cit.*, pp. 12-13.

11 *Ibid.*, p. 14.

12 *Ibid.*, p 17.

Su suerte toma otro rumbo en 1710 cuando el noble Nicolae Mavrocordat sube al trono y otorga a N. Costin, al que estimaba sobremanera, cargos oficiales –que conservaría incluso durante el reinado de Dimitrie Cantemir–. Tenía por aquel entonces, prácticamente, las responsabilidades de un valido[13]. Por su conocimiento de idiomas y por su amplia cultura, se le encarga el recibimiento de diplomáticos y otras personalidades que llegaban a la corte para tratar cuestiones de índole áulica. Todo esto será efímero, ya que Nicolae Costin fallece en septiembre de 1712, a raíz de haber enfermado[14].

Nicolae Costin y el *Relox*

El contacto de Nicolae Costin con Polonia puede calificarse como fructífero ya que la literatura polaca del momento se hallaba, como hemos mencionado anteriormente, en un momento pletórico, siguiendo las directrices de filólogos respetables y de postín como Baltasar Gracián[15]. La Contrarreforma, a raíz de haber tomado las riendas de la educación institucionalizada, hacía circular obras que servían a sus intereses ideológicos[16]. Una de estas obras es el *Relox de Príncipes* del humanista y obispo de Mondoñedo fray Antonio de Guevara.

Esta obra es difícil de encajar dentro de un género literario por su complejidad y estructura, prueba de ello es que ha sido definida por la crítica como tratado político, didáctico, ensayístico, epistolar, novela, texto parenético, obra filosófica, etc. En definitiva, el *Relox* es una biografía ficticia del emperador Marco Aurelio, que se nos presenta como modelo ejemplar de comportamiento y sabiduría dentro de varios ámbitos: familiar, personal, político, social, etc. Va destinado principalmente a los príncipes, pero también sirve, en palabras del propio Guevara, como guía para "todo el

[13] *Ibid.*, p. 23.
[14] *Ibid.*, p. 25.
[15] Cf. Stan Velea, *Istoria literaturii polone*, vol. I: Renaștere, Baroc, Secolul Luminilor, Romantism, București, Editura Univers, 1986, p. 94.
[16] *Ibid.*, p. 102.

pueblo Christian".[17]. La obra es una ósmosis entre la ideología cristiana medieval y la cultura grecolatina –ya que aparecen citas de Platón, Aristóteles, Jenofonte, Séneca, etc.– escrita de manera muy particular.

La narración trata temas inéditos como: las soluciones pacíficas a los conflictos entre los pueblos, las injusticias de las rapiñas y de las conquistas, la libertad individual frente al determinismo histórico y social, la hipocresía de los jueces y otros altos cargos de la política, el que un monarca no debe obedecer el tópico "allá van leyes donde quieren los reyes", la crítica al poder ilimitado, etc. Mencionamos el episodio del Villano del Danubio como uno de los más notables de la obra, donde la arenga de un rústico conmueve al senado romano por la objetividad de la crítica que supone al injusto imperialismo y por promover la igualdad entre los seres humanos.

A todo este contenido tiene acceso N. Costin, que se topa en Polonia con la traducción en latín del *Relox*, hecha por Johannes Wanckelius a principios del siglo XVII. Dentro de la trayectoria de la obra por Europa, este es, sin duda, un momento álgido, ya que el hecho de haberse traducido en latín aseguraba su lugar entre las obras capitales del momento y de la posteridad. N. Costin, creyendo que también tiene relevancia para sus contemporáneos, decide traducirla al rumano y la publica en 1712 en Iași.

La traducción de Costin y su recepción por parte de la crítica literaria

Hay que poner de manifiesto que su traducción, *Ceasornicul domnilor,* es una muestra perentoria del cambio que sufre el rumano en los siglos XVII-XVIII. Las palabras que hemos recopilado[18] y que mostramos a continuación encajan dentro de la evolución con tendencia "latinizadora" de esta lengua romance. Esta tendencia muestra el esfuerzo de adaptación lexical del latín a una lengua que, en ese momento, carecía de riqueza

[17] Fr. Antonio de Guevara, *Relox de Príncipes*, estudio y edición de Emilio Blanco, Madrid, ABL Editor, 1994, p. 80.

[18] Para la recopilación y ejemplos nos hemos servido de: Antonio de Guevara, *Ceasornicul Domnilor*, traducere din limba latină de Nicolae Costin, ediție critică și studiu introductiv de Gabriel Ștrempel, București, Editura Minerva, 1976.

conceptual. Nicolae Costin es, sin lugar a duda, uno de los autores que pertenecen a este movimiento. Muestra de ello es que en su traducción abundan términos como:

(1) «Armată»
(2) «Asiatec»
(3) «Avgust»
(4) «Balsam»
(5) «Britan»
(6) «Carbuncul»
(7) «Historie»
(8) «Lectică»
(9) «Materie»
(10) «Mod»
(11) «Orație»
(12) «Palați»
(13) «Paralis»
(14) «Patrie»
(15) «Poetic»
(16) «Pompă»
(17) «Pretor»
(18) «Rapsodie»
(19) «Republică»
(20) «Roman»
(21) «Senat»
(22) «Spartan»
(23) «Sumă»
(24) «Școală»
(25) «Tablă»
(26) «Testament»
(27) «Tiran»
(28) «Transalpin»
(29) «Tribun»
(30) «Triumf»

Véase, además, el tratamiento que da a la sintaxis; cabe mencionar que se ha visto influida por la estructura del texto latino. Recorriendo la versión de Costin, lo que más resalta es la frecuente colocación del verbo al final del enunciado, hecho posible gracias a que el rumano permitía cierta flexibilidad sin salirse, en este proceso, de los límites o parámetros de la "naturalidad". Costin pretendía una adaptación fiel y precisa, que llevará a cabo gracias a que era buen conocedor de esta lengua clásica.

Ofrecemos, a continuación, varios ejemplos de enunciados extraídos de la versión castellana para poder compararla con la traducción de Costin, sin tener en cuenta la versión en latín. Lo que pretendemos es verificar la correspondencia que hay entre el texto rumano y el original, insistiendo en que el primero nunca fue estudiado por el traductor, que además no tenía competencia lingüística en la lengua de Cervantes. A pesar de que nuestro

autor haya traducido del latín, el texto sigue conservando y reflejando el toque personal de la versión original en castellano[1].

- (1a) Castellano: «Os andáis derramando sangre por toda la tierra.»[2];
- (1b) Rumano: «Singele omenescu a toată lumea pămîntului vărsați.»[3];

- (2a) Castellano: «Quiero, romanos, contaros mi vida, y por ella veréys qué vida passan los de mi tierra.»[4];
- (2b) Rumano: «Viața mea, voaă, rîmlenilor, voiu spune, unde ce feliu de viață petrec oamenii miei de obște veți vidia.»[5];

- (3a) Castellano: «Como emperador te dexo eredero de tantos reynos, y como padre te doy esta tabla de consejos.»[6];
- (3b) Rumano: «Ca pre un împărat moștinitoriu te las, stăpîn pre atîtfa de multe țări și ca un tată această tăbliță îț dau ție de învățătură.»[7];

- (4a) Castellano: «En los tiempos de Trajano Emperador floreció en su corte un philósopho por nombre Plutarco, varón muy limpio en la vida y muy sabio en la sciencia y muy estimado en Roma; porque el Emperador Trajano precióse mucho de tener sabios en su compañía y de hazer notables edificios por doquiera que andava.»[8];
- (4b) Rumano: «În curtea lui Traian împăratului era Plutarh filosoful preavestit, om așea la viață curat și întru învățătură preaînvățat, cum în mare cinste la rîmleni. Că Traian de mare laudă socotifa a avea mulți preaînțălepți și învățați în curtia sa și oriunde mergea, să rădice făptură de casă mari, îi lua cu sine.»[9].

---

1 Para la versión en castellano nos hemos servido de: Antonio de Guevara, *Relox de Príncipes…*, *op. cit*.
2 En la versión castellana, p. 707.
3 En la versión rumana, p. 155.
4 En la versión castellana, p. 710.
5 En la versión rumana, p. 160.
6 En la versión castellana, p. 998.
7 En la versión rumana, p. 681.
8 En la versión castellana, p. 281.
9 En la versión rumana, p. 272.

En lo referente al contenido podemos afirmar que el moldavo no interviene, en cambio, lo que sí cambia Costin es la estructura del *Relox*. De los 153 capítulos que tenía la obra original, N. Costin guarda 81 y los distribuye en 4 libros en vez de 3 que tenía inicialmente, insistiendo sobre todo en el contenido parenético y censurando ciertas partes que él consideraba inadecuadas para la sociedad moldava del momento. A raíz de esto, consideramos que ciertos críticos de gran renombre han tratado injustamente al autor que nos ocupa. Por ejemplo, Nicolae Iorga presenta a N. Costin como un erudito con "corazón de pergamino" que no plasma en su producción literaria ideas o sentimientos, sino meramente letras y formas sin mayor transcendencia[10]. Sextil Pușcariu no encuentra en N. Costin matices individuales u originales, sino que lo considera un autor que "solo reproduce lo que ha leído de otros", siendo su traducción del *Relox* "un tratado erudito, frío y sin chispa artística"[11]. Al. Piru considera que Nicolae Costin no tenía un "espíritu sintetizador" y carecía de verdadero "talento literario"[12].

En cuanto a lo que nos concierne, y siguiendo la línea interpretativa más moderada e incluso más en favor de Costin, que tiene como representantes a Ovid Densusianu, Nicolae Cartojan, Gabriel Ștrempel o Svetlana Korolevski, consideramos que nuestro autor ha sido tratado injustamente durante mucho tiempo y, en consecuencia, ha permanecido en el olvido. Decimos esto porque los escasos estudios publicados le han otorgado una posición inferior dentro de la categoría de grandes cronistas rumanos. Los comentarios un tanto oprobiosos de excelentes eruditos como Nicolae Iorga, Sextil Pușcariu o Al. Piru han hecho mella en la imagen de Costin y en gran parte han influido en la concepción que ha tenido la crítica posterior sobre este autor moldavo.

En consecuencia, consideramos que la crítica que puede hacerse a la traducción de N. Costin a posteriori no tiene en cuenta suficientemente la

[10] Nicolae Iorga, *Istoria literaturii române în secolul al XVIII-lea*, vol. I, București, Institutul de Arte Grafice și Editura Minerva, 1901, pp. 77-97.

[11] Sextil Pușcariu, *Istoria literaturii române. Epoca veche*, Sibiu, Tiparul și Editura Krafft & Drotleff, 1936, pp. 144-145.

[12] Al. Piru, *Istoria literaturii române de la origini până la 1830*, București, Editura Științifică, 1977, pp. 255-260.

realidad histórica y la situación personal del autor. El ambiente humanista tardío que existía en las escuelas polacas influyó definitivamente en N. Costin. De ahí quizás que muestre atisbos de rigor científico que más tarde criticaría tan duramente N. Iorga al estudiar sus obras, un rigor que, como dato anecdótico, Antonio de Guevara no tenía. Además, la elección de traducir el *Relox* parece relevar, aún más si cabe, cuán al tanto estaba N. Costin de las tendencias literarias de la época. Recordemos que en el siglo XVII Guevara seguía siendo uno de los autores más leídos de Europa.

Su primoroso conocimiento del latín, el rigor científico que demuestra al adaptar la obra de Guevara y su actitud de "humanista pragmático" en el ámbito político nos hacen pensar que es un personaje particular que sí merecería la atención de la crítica.

Aseveramos que sí tiene capacidad sintetizadora y de estilo por haber "depurado" el trabajo de Guevara y, como hemos mencionado anteriormente, es buen conocedor del espíritu de su época porque toma la iniciativa de traducir una obra como el *Relox*. Él sabía –o intuía– que esta obra iba a dejar huella en la sociedad moldava y hace el noble esfuerzo de transmitir los valores del mundo grecolatino a una cultura que había estado aislada, en este sentido, durante siglos.

Las interpretaciones positivas sobre Costin y particularmente sobre su conspicua traducción del *Relox* son relativamente más recientes, aunque creemos que no suficientes para sacar a relucir el verdadero valor del autor que nos ocupa dentro de la historia de la literatura rumana.

Conclusiones

El trabajo de Costin es un esfuerzo remarcable por intentar dar al rumano nuevos contornos y perspectivas lingüísticas. La tersa traducción o adaptación de Costin es una muestra del tesón del autor por intentar adaptar "un mundo conceptual a otro"[13] ciñéndose a las directrices filológicas y de la ciencia de la traducción de su tiempo.

[13] Idea que desarrollará Umberto Eco en su obra *Dire presque la même chose: expériences de traduction*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Bernard Grasset, 2006.

Creemos, por tanto, que es notorio el esfuerzo del traductor por intentar adaptar a la lengua rumana los patrones sintácticos del latín, de salir airoso de la tesitura en que se halla a la hora de adaptar palabras o realidades inexistentes en el imaginario colectivo moldavo y, por último, por publicar una obra de esta índole que promueve el reinado de un único señor – cristiano, sabio y que vele por el interés de su pueblo – dado el contexto histórico en el que se hallaba. Por ello y mucho más creemos que debería salir de su condición de "autor olvidado".

Bibliografía

Textos de referencia

Guevara, Antonio de, *Ceasornicul Domnilor*, traducere din limba latină de Nicolae Costin, ediție critică și studiu introductiv de Gabriel Ștrempel, București, Editura Minerva, 1976.

Guevara, Antonio de, *Relox de Príncipes*, estudio y edición de Emilio Blanco, Madrid, ABL Editor, 1994.

Bibliografía crítica

Boia, Lucian, *Occidentul: o interpretare istorică*, traducere din franceză de Emanoil Marcu, București, Humanitas, 2013.

Castellan, Georges, *Histoire de la Roumanie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984.

Constantinescu, Miron; Daicoviciu, Constantin; Pascu, Ștefan, *Histoire de la Roumanie. Des origines à nos jours*, Roanne, Éditions Horvath, 1970.

Corbea-Hoișie, Andrei; Dima, Eugenia (eds.), *Începutul modernizării culturii române și racordarea la Occident prin traduceri*, Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza", 2016.

Eco, Umberto, *Dire presque la même chose: expériences de traduction*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Bernard Grasset, 2006.

Giurescu, Constantin C., *Istoria românilor*, vol. III, Partea a doua: *Dela moartea lui Mihai Viteazul până la sfârșitul epocei fanariote (1601-1821)*, București, Editura Fundația Regală pentru Literatură și Artă, 1946.

Grigoraș, N., "Știri noi despre viața și familia lui Miron Costin" en *Studii și cercetări științifice: Istorie*, Academia R.P.R. Filiala Iași, anul VII, 1956.

Iorga, Nicolae, *Istoria literaturii române în secolul al XVIII-lea*, vol. I, București, Institutul de Arte Grafice și Editura Minerva, 1901.

Petre, Ioan Șt., *Nicolae Costin: vieața și opera*, București, Editura „Tiparul Românesc", 1943.

Piru, Al., *Istoria literaturii române de la origini până la 1830*, București, Editura Științifică, 1977.

Pușcariu, Sextil, *Istoria literaturii române. Epoca veche*, Sibiu, Tiparul și Editura Krafft & Drotleff, 1936.

Velea, Stan, *Istoria literaturii polone*, vol. I: Renaștere, Baroc, Secolul Luminilor, Romantism, București, Editura Univers, 1986.

Obstrucción de la expresividad en la traducción literaria: Ana Blandiana, *Proyectos de Pasado*

Luminița VLEJA
Universidad de Oeste de Timişoara
Roxana Maria CREȚU
Universidad de Oeste de Timişoara

Abstract. For the past years, the practice of translation is based on an impressive number of multidisciplinary perspectives that come from various specialists: linguists, translatologists, artists, writers, psychologists, teachers, authors of handbooks, etc. However, the problem of translation, although situated in a space of interference of such varied disciplines (linguistics, aesthetics, logic, psychology, pedagogy, communication theory, traductology), belongs at the same time to the research of the literary phenomenon. To complete the idea of the difficulties and limits posed when translating Ana Blandiana's poetic or prose work we could, for instance, think of the conception of a translation situated between the faithful imitation of her style and the spontaneous or obligatory deviation regarding this style, motivated by numerous theoretical perspectives and practical needs.

Keywords: Ana Blandiana, literary translation, Romanian, Spanish.

1. Introducción

La rigurosidad en el acto de traducción poética lleva a veces a la pérdida de expresividad (omisiones, elipsis, etc.). Nuestra reflexión en torno a esta problemática se centrará en los desgastes de distintos matices estilísticos y sus causas (motivadas, frecuentemente, por elementos extralingüísticos). ¿Qué es lo que supone la equivalencia en la diferencia? En

la mayoría de los casos, se trata de cambio o desaparición de elementos fonéticos, morfológicos o semánticos. Al ser original y creativo, el proceso de traducción literaria autoriza la presencia de una máxima densidad poética cuya perfecta equivalencia es imposible, aunque el traductor permanece en un espacio de mentalidades o arquetipos psicológicos afines.

Eso no quiere decir que no se puedan encontrar tendencias compensatorias en cuanto a la pérdida durante la actividad traductora. Hay recuperación y ganancia en el proceso de la traducción tanto en el nivel informacional del texto traducido, en el que la cantidad de información supera las del texto original, como en el nivel lingüístico, debido a la traducción inexacta desde el punto de vista estilístico de algunas palabras y expresiones, o en el nivel pragmático, como consecuencia de las técnicas empleadas, notándose una aumentación de la capacidad del texto de destino en sensibilizar al lector.

Las traducciones de los escritores rumanos contemporáneos han sido en los últimos decenios objeto de análisis y debates intensos. La recepción de las obras de Ana Blandiana, por ejemplo, han gozado de una especial recepción de parte de la crítica literaria y del público español culto. Cuando se dieron a conocer en España, después del año 2000, ya se había conocido y estudiado en grandes líneas el impacto de la dictadura comunista de Rumanía en el destino de los artistas rumanos. Atrapado por la condición del escritor moderno y el universo sombrío en que se movía durante el régimen de represión comunista, el lector extranjero se acerca al espíritu fascinante de la autora protagonista y a su universo a veces kafkiano gracias a la voz traductora.

¿En qué proporciones cambian la voz artística y la imagen de la autora en el texto traducido? Nuestra reflexión en torno a este problema se centrará en las equivalencias o no equivalencias semánticas, estilísticas y culturales encontradas en *Proyectos de pasado* de la autora rumana, obra trasvasada del ámbito marcado por un poder totalitario en un ámbito fantástico, arma y testigo a la vez de la resistencia ante el "terror de la Historia".

Ciencia y arte a la vez, la traducción literaria representa uno de los más indiscutibles éxitos de la comunicación cultural. En este sentido hay que destacar la acogida de la obra de Ana Blandiana en español sobre todo

después de 1989, cuando los vínculos históricos, políticos y culturales entre Rumanía y España fueron posibles, despertando la atención de los especialistas, aumentando la actividad editorial y suscitando el interés del público.

Nos proponemos investigar de qué manera se realiza en la obra señalada el diálogo cultural entre el TO y el TL, con especial atención sobre la tríada autor-traductor-lector. G. Lungu-Badea[1] apoya su afirmación en esta triada y destaca la importancia de la cultura en el proceso de traducción: "Deoarece opera de artă nu transmite un mesaj fix, într-o formă unică şi univocă, ci permite o multitudine de reorganizări pe care le lasă în seama cititorului, este nevoie de un reper important şi salvator ca intenţia culturii, pentru a putea decoda intenţia autorului"[2]. La traducción, junto al prefacio, las notas a pie de página y los comentarios del traductor, tiende a volverse hermenéutica, a suprainterpretar el texto. Sin el esfuerzo del traductor, materializado también en las notas al final del libro, ciertas palabras quedarían opacas y la estética del TL, al resultar perjudicada, tendría un impacto negativo en el lector.

2. Ana Blandiana. Biografía y contexto de la obra

Otilia Valeria Coman, conocida como Ana Blandiana, nació en Timișoara en 1942. Su seudónimo proviene de una aldea transilvana llamada Blandiana, lugar de origen de la madre de la autora. El padre de Ana Blandiana fue acusado injustamente de conspiración contra el estado en la época comunista[3], motivo por el cual ha sido encerrado durante una temporada. Debido a la condena de su padre, le prohibieron el acceso a los estudios universitarios y más tarde publicar su obra en Rumanía. En este

---

[1] G. Lungu-Badea, *Teoria culturemelor, teoría traducerii*, Timişoara, Editura Universităţii de Vest, 2004, p. 84.

[2] "Visto que la obra de arte no transmite un mensaje fijo, en una forma única y unívoca, sino que permite una multitud de reorganizaciones que deja a cargo del lector, es necesario un punto de referencia importante y salvador como la intención de la cultura para poder descodificar la intención del autor." (N.t.)

[3] Este episodio lo cuenta Ana Blandiana en su *Fals tratat de manipulare*, Bucureşti, Humanitas, 2013, pp. 12-16 (bajo el título de *Prima manipulare*).

contexto cabe mencionar que hubo más interdicciones de publicación (1959-1964, 1985, 1988-1989). Así se explica, probablemente, que Gheorghe Grigurcu, en su libro *Existenţa poezi*ei de 1986, no la menciona junto a Marin Sorescu, Nina Cassian, Mircea Dinescu, etc. Este es otro aspecto que relaciona la investigación científica acerca de la obra de Ana Blandiana con la problemática del presente coloquio, visto que la exclusión por la censura marcó no solo a la autora, sino que a toda una época literaria. Es un deber importante, relacionado a la idea y la tradición de la integración europea, recuperar las obras de los escritores prohibidos o censurados en la época de la dictadura comunista para poder descifrar el pasado y restituirlo con el propósito de reescribir debidamente la historia literaria de cada país.

Ana Blandiana es una de los autores que critican el régimen político de Ceaușescu, ya que desde niña sufrió en primera persona las represalias de la época comunista. Esto ha hecho que convirtiera su vocación literaria en una forma de resistencia moral.

A lo largo de su vida ha escrito más de treinta libros de poesía, ensayo, narrativa fantástica y novelas. Su obra se ha traducido a veinticuatro idiomas.

Después de 1989, durante catorce años, fue presidenta de PEN Club rumano. También fundó y presidió la Alianza Cívica, una organización independiente que luchó por la democracia e hizo posible la entrada de Rumanía en la UE. Bajo la égida del Consejo de Europa, Ana Blandiana ha creado el "Memorial de las Víctimas del Comunismo y de la Resistencia" en Sighet. Desde 2016 es miembro corresponsal de la Academia Rumana.

Ha recibido numerosos reconocimientos como Chevalier de la *Légion d'Honneur* (2009), el *Romanian Women of Courage Award* y el "Nihil Sine Deo" (2014). Además, es Ciudadana de Honor de cuatro ciudades rumanas: Timișoara, Sighet, Botoșani y Oradea. Es Doctor Honoris Causa por la Universidad de Oeste, Timișoara (2014) y Babeș-Bolyai, Cluj (2015).

También se le otorgaron numerosos premios como: Premio Gottfried von Herder (Viena 1982), Premio Internacional de Literatura Vilenica (Eslovenia 2002), Premio Internacional de Poesía Camaiore (Italia 2005), Premio Especial de Poesía "Giuseppe Acerbi" (Modena 2005), Premio "Poeta Europeo de la Libertad" (Gdansk 2016) y Premio "Golden Wreath Award 2019".

Ana Blandiana forma parte de la Academia Europea de Poesía (Luxemburgo), de la Academia de Poesía "Stéphane Mallarmé" (París, 1997) y de la Academia Mundial de Poesía (UNESCO, Verona, 2001).

La primera etapa de nuestra investigación ha sido una búsqueda bibliográfica dentro de la cual hemos establecido varios grupos: 1. Poesía; 2. Ensayo; 3. Prosa; 4. Traducciones.

En español se le publicaron a Ana Blandiana varios libros: *Las cuatro estaciones* y *Proyectos de pasado*, traducidos por Viorica Pâtea y Fernando Sánchez Miret; *El sol del más allá y El reflujo de los sentidos* y *Octubre, noviembre, diciembre* traducidos por Viorica Pâtea y Natalia Carbajosa, *Mi patria A4*, traducido por Viorica Pâtea y Antonio Colinas, *La peor de la literatura*, traducido por Corina Oproae y *Cosecha de ángeles*, traducido por Juan Vicente Piqueras Salinas.

Al italiano se le tradujeron la antología poética *Un tempo gli alberi avevano occhi*, llevada a cabo por Bruno Mazzoni y Biancamaria Frabotta, los cuentos fantásticos del volumen *Progetti per il passato*, editorial Anfora, Milano, 2008, traducidos por Marco Cugno. También hay traducciones de su prosa de viaje (*Il mondo sillaba per sillaba*) y del volumen *La mia patria A4*.

Con Ana Blandiana y acerca de su actividad hay también muchas entrevistas, ferias y presentaciones de libros, tesis doctorales (véase Alina Iuliana Popescu, *O poetică a deconstrucţiei. Neomodernismul: Ana Blandiana*, 2013, dirigida por Ileana Oancea), lo que muestra el interés que despierta cada vez más la obra y el activismo de esta escritora, los códigos y los contextos necesarios para descubrir y entender la historia, la creación artística, el credo poético de Ana Blandiana, su teoría sobre la literatura que es estrechamente relacionada con la conciencia de su época y con lo específico de su pueblo.

3. Análisis del corpus

Proyectos de pasado fue inicialmente censurado, pero se publicó en 1982 como consecuencia del Premio Herder ganado por Ana Blandiana. Fue traducido al castellano por Viorica Pâtea y Fernando Sánchez Miret y se publicó en 2008 en la editorial Periférica. El libro fue considerado uno de los mejores de las últimas décadas, ya que retrata la dura realidad impuesta por

la represión comunista. El libro reúne once relatos, cada uno con un lado testimonial, de evocación realista del régimen totalitario rumano y otro onírico, fantástico, ficcional, lleno de misterio, de milagro o de carga simbólica. En algunos (*Una herida esquemática, Reportaje, La lección de teatro*) las barreras de la vida y de la muerte se dispersan de forma indescifrable. Podríamos deducir que la idea central del libro es que entre la vida y la muerte existe una barrera imperceptible y que el lector se ve cautivado por la oscilación entre la falsedad y la autenticidad con las que se confrontan los personajes. "Para Ana Blandiana, el sufrimiento y el dolor adquieren una función cognoscitiva y epistemológica", afirma la traductora Viorica Pâtea en el *Prólogo*, p. 15.

Los once cuentos que componen el libro son*: Una herida esquemática, Aves voladoras para el consumo, En el campo, Reportaje, Lo soñado, Proyectos de pasado, La gimnasia nocturna, Imitación de una pesadilla, La lección de teatro, El traje de ángel* y *La iglesia fantasma*.

3.1. El tratamiento de los nombres propios

Ana Blandiana, el nombre de pluma de Otilia Valeria Coman, es un préstamo del nombre de un pueblo de Transilvania donde nació la madre de la escritora. Este seudónimo la ayudaría a evitar, en algunas ocasiones, las persecuciones y la censura durante la dictadura.

Citamos algunos de los nombres propios de *Proyectos de pasado*: *Culai, Dumitrașcu, Emil, Frusina, Getuța, Gheorghe, Horea, Horia, Nicola, Nicola Ursu de Albac, Otilia, Partenie, Ricanu, Solomie, Stepan, Tereza, Timofte, Turica, Victor, Virgil Ostahie, Zmircea* (*Zmîrcea*). Todos son rumanos. Notemos que en los respectivos relatos no abundan estos antropónimos y solo hay dos explicaciones acerca de ellos. La primera está incluida en el mismo TO:

> – Sînt nepoata Mamanei, le-am spus convinsă că erau fostele vecine ale bunicii pe care tot satul o ştia sub acest nume contras oarecum meridional din Mama Ana[4].

[4] Ana Blandiana, "La țară" în *Proiecte de trecut*, București, Editura Cartea Românească, 1982, p. 50.

– Soy la nieta de Mamana –les dije, convencida de que eran las antiguas vecinas de mi abuela, a la que todo el pueblo conocía bajo este nombre abreviado, un tanto meridional, de Mama y Ana[5].

En *Reportaje* la traductora explica en una nota al final del libro (nota 2, p. 359) el diminutivo Getuţa, el de la hermana menor de Otilia: "forma familiar del nombre de mujer Geta". Se podría añadir que Geta, a su vez, es una abreviación del nombre propio rumano Georgeta, correspondiente femenino de Gheorghe.

Nos estábamos preguntando en nuestro punto de partida qué es lo que supone la equivalencia en la diferencia. Consideramos que las notas del traductor son esenciales para descodificar la opacidad de los fragmentos en que se trata de la cultura del Otro y de la Otredad o de la alteridad. Estos dos conceptos se definen a través de elementos muy complejos, culturales, psicológicos y sociales (costumbres, visiones del mundo, actitudes generadas por las relaciones desiguales de poder, etc.). La relación entre todos estos aspectos y las notas del traductor son esenciales en cualquier tipo de traducción, no solo en la literaria:

> Onomastica literară şi natura cvadridimensională a numelor proprii (semantică, sociolingvistică, grafică şi fonetică), locul acordat numelor proprii în diferite paratexte şi referinţe culturale pretind, uneori, explicaţii paratextuale sau creaţii traductive "re-creative". Astfel, (in)traductibilitatea numelor proprii literare, create de scriitori, atinge nu numai orizonturi diferite ale analizei traductologice, ci şi chestiunea semantismului numelor proprii (descriptive, modificate, mixte etc.)[6].

Una observación acerca de los elementos paratextuales sería que la lectura y el análisis de la traducción se ven dificultados por haber optado los traductores por insertar sus notas explicativas al final del libro, donde no se

---

[5] Ana Blandiana, "En el campo" en *Proyectos de pasado*, trad. Viorica Pâtea y Fernando Sánchez Miret, Cáceres, Editorial Periférica, 2008, p. 92.

[6] Georgiana Lungu-Badea (coord.), *Studii de traductologie românească, II, Încercare de cartografiere a cercetării în domeniu*, Timişoara, Editura Universităţii de Vest, 2017, p. 252: "La onomástica literaria y la naturaleza cuadridimensional de los nombres propios (semántica, sociolingüística, gráfica y fonética), la importancia que se da a los nombres propios en distintos paratextos y las referencias culturales requieren, a veces, explicaciones paratextuales o creaciones traductivas "re-creativas". De esta manera, la intraducibilidad de los nombres propios literarios, creados por los escritores, alcanza no solamente horizontes distintos de análisis traductológico, sino también la problemática del semantismo de los nombres propios (descriptivos, modificados, mixtos, etc.)" (N.t.).

menciona la página en la que se encuentra la respectiva palabra o expresión. El editor también hubiera podido marcar estas notas de forma más visible en el texto y facilitar así la lectura, la comprensión del texto y el manejo del libro cuando se buscan las notas para analizarlas en la comparación entre el TO y el TL. Unas notas impresas a pie de página no interrumpen el desarrollo normal de la lectura, sino que nos hubieran proporcionado más rapidez en nuestro análisis y seguramente que ahorrarían tiempo también al lector, vista la necesidad de detenerse para buscar las explicaciones aclaratorias acerca de los aspectos culturales sin los cuales el texto queda opaco. Una relectura de estas notas supone revisitar el texto y, puesto que junto con las notas no se indican las páginas, el lector se siente frustrado, como si alguien hubiera intentado, con o sin intención, ocultar u obstruir algo del sentido global del TL o disminuir la importancia de los elementos culturales en la traducción. Es aquí una pérdida de significado y de efectos estilísticos. Otra solución para la elaboración de las notas sería mencionar, después de su número, la palabra, el sintagma o la alusión cuya explicación se da en la respectiva nota, para mejorar la cohesión y coherencia del TL.

3.1.1. Formas de tratamiento

Entre las formas de respeto usadas por los campesinos rumanos para dirigirse a una hermana mayor o a una mujer de más edad es la palabra *nana*: en la nota 13, p. 193 encontramos esta explicación con respecto a la forma de tratamiento "la nana Salomie".

Para dirigirse a un hombre adulto o mayor, la forma de respeto usada es *bade* (badea Ricanu, nota 15, p. 195).

3.2. Los topónimos

Notemos el siguiente ejemplo:

> … în balconul blocului Z8 de pe bulevardul Viitorului din cartierul Antim…[7]
> …en el balcón del bloque Z8 de la avenida del Progreso, en el barrio Antim…[8]

---

7 Ana Blandiana, "Zburătoare de consum" en *Proiecte de trecut, op. cit*, p. 20.
8 Ana Blandiana, "Aves voladoras para el consumo" en *Proyectos de pasado, op. cit.*, p. 53.

Los traductores cambiaron Viitorului/del Futuro por del Progreso, palabra seguramente más relacionada con el así llamado *lenguaje de madera*. Ateniéndonos al código de lectura que nos proporciona Rodica Zafiu en su artículo *Dincolo de monotonie: coduri de lectură ale limbii de lemn*, relacionamos la palabra "progreso" con el discurso totalitario. Rodica Zafiu señala que prefiere utilizar en su artículo el sintagma *limbă de lemn* "lengua de madera" en su "sentido restringido, limitado desde el punto de vista histórico, y no con su sentido más amplio, como término de evaluación negativa del discurso político en general"[9]. Pero la autora añade que el concepto puede aplicarse provechosamente a cualquier discurso *totalitario*, tal como lo demuestra Valeria Guţu Romalo.

Dice Rodica Zafiu:

> Descrierile discursului totalitar comunist –pentru care, în bibliografia românească din ultimele două decenii, s-a încetăţenit denumirea *limbă de lemn*– ajung aproape întotdeauna la formule care neagă caracterul său comunicativ, insistând asupra *ritualizării* (limbaj *de incantaţie*, Thom 1987, *woodoo language*, Manoliu Manea 1993: 248), a *golirii de sens* (limbaj monoton, repetitiv, clişeizat) şi a *ficţionalizării*, a lipsei de legătură cu realitatea (limbaj autosuficient, Thom 1987; limbaj opac, Teodorescu 2000: 187-188)[10].

Para un lector extranjero, los topónimos aludidos en el volumen sí que necesitan explicaciones. Se trata de datos geográficos, relacionados algunos con la historia de los rumanos, posiblemente desconocidos en el entorno cultural de un lector español. Ejemplos: *Reportaje*, p. 137: *el canal*. Nota 4, p. 359:

> El llamado «canal Danubio-Mar Negro» fue un faraónico proyecto de la era estalinista. Su construcción no resultó ser más que un pretexto para la creación de un campo de concentración, en el que morirían

[9] Rodica Zafiu, *Dincolo de monotonie: coduri de lectură ale limbii de lemn*, p. 1, en URL: https://www.academia.edu/7208839/_Dincolo_de_monotonie_coduri_de_lectur%C4%83_ale_limbii_de_lemn_ *[12.09.2019].*

[10] *Ibid.*: Las descripciones del discurso totalitario comunista –para las cuales, en la bibliografía rumana de las últimas dos décadas, se acuñó la denominación de *lengua de madera*– llegan casi siempre a fórmulas que niegan su carácter comunicativo, insistiendo sobre *la ritualización* (lenguaje *de incantación*, Thom 1987, *woodoo language*, Manoliu Manea 1993: 248), sobre *la pérdida de sentido* (lenguaje monótono, reiterativo, lleno de clichés) y *la ficcionalización*, la falta de relación con la realidad (lenguaje autosuficiente, Thom 1987; lenguaje opaco, Teodorescu 2000: 187-188", N.t.).

muchos de los presos políticos que trabajaban en las obras. Después de una década, el proyecto sería abandonado, ya que resultó impracticable. El Bărăgan es una llanura muy fértil, a la que el por entonces recién instalado gobierno comunista deportó en la década de los cincuenta a presos políticos provenientes de todas las capas de la sociedad, desde intelectuales –considerados por el régimen hostiles al sistema– hasta los campesinos que se resistían a la colectivización.

En la p. 143 hay otra alusión al *canal*, explicada en la Nota 5, p. 359:

> En los años sesenta el gobierno abandonó el proyecto del "canal Danubio-Mar Negro" y en su lugar inventó el llamado "Plan de transformación de la naturaleza", que preveía, entre otros objetos, la construcción de una isla artificial en el Danubio. Todos estos proyectos sirvieron de excusa para crear campos de trabajos forzados. La acción se desarrolla en Península, una isla artificial en el Canal.

Para la inmensa mayoría de los lectores en español, la palabra "Bărăgan" (*Proyectos de pasado,* p. 177) es opaca. En la nota 8, p. 360, encontramos una breve explicación: "Llanura en el sur de Rumanía, en la cuenca danubiana, famosa por la fertilidad de su tierra".

Tanto las alusiones a la lengua de madera (*tovarăşe*, p. 96/*camarada*, p.151) como el uso de culturemas (*Bărăganul/ el Bărăgan*; *doină*, plural *doine*: canción popular rumana, Nota 14; *bocetul*, p. 102/*el llanto*, p.158) contribuyen a la obstrucción de la expresividad en el TL. En la cultura de llegada, al traspasar las fronteras de la (meta)comunicación, los traductores re-escriben el TO gracias a diferentes estrategias (entre las cuales la adaptación) y a lo que algunos especialistas en la teoría de la traducción llaman *filtración cultural*. [11]

3.3. Los regionalismos

Dice Jesús Cantera Ortiz de Urbina en un artículo suyo sobre las notas del traductor: "…lejos de revelar incapacidad del traductor para dar con una correspondencia acertada, pueden revelar una sensibilidad especial para captar y reproducir con gran sutileza y minuciosidad todos y cada uno de

[11] En las investigaciones de Mona Baker, por ejemplo, hay ejemplos de vínculos entre la traducción y los estudios culturales.

los mensajes del texto original, enriqueciéndolo además con nuevas indicaciones de interés para el lector”[12].

Y cierra el mismo autor: “el traductor que acierta en el empleo de notas, no sólo es traductor, sino que también es en cierto modo “creador”[13].

Obstrucción o pérdida estilística se producen también a la hora de traducir los regionalismos. En rumano no es lo mismo utilizar en una frase *pepeni verzi* (palabra neutra) o *lubeniţe* (regionalismo utilizado en Banat y Oltenia), *curcubete* o *lebeniţă* (Ardeal), *harbuz* (Moldova y República Moldova):

> … emoţionantul ritual al coborîrii în fîntînă a lubeniţelor puse la răcit…[14]
> … el emocionante ritual con el que se bajaban las sandías para refrescarlas…[15]

El impacto de la pérdida del color local, de lo específico en la traducción literaria es visible (efecto y recepción, en términos de Hans Robert Jauss[16]): *uliță; uluci*, p. 50/*callejuela; las vallas*, p. 43; *drugi de salam de Sibiu*, p. 178/*grandes chorrizos de Sibiu*, p. 120 (en la nota 22 se explica: “Los chorizos de Sibiu son un tipo de embutido parecido al salchichón”).

Las denominaciones de comidas y bebidas del TO son palabras escritas en cursivas en el TL y explicadas, en su mayoría, en las notas (hay 33 notas al final del libro):

TO	**TL**
grătare de mititei (p. 105)	barbacoas (p. 162)
halva	Nota 12: dulce de origen turco parecido al turrón, hecho de semillas de girasol y de sésamo
ţuică	Nota 17: aguardiente de ciruelas
şuncă de Praga	jamón de Praga. Nota 20: equivalente al jamón de York

---

12 Jesús Cantera Ortiz de Urbina, *Las notas del traductor. Reivindicación de su oportunidad y conveniencia,* pp. 49-50, en URL: https://cvc.cervantes.es/lengua/iulmyt/pdf/lengua_cultura/04_cantera.pdf, pp. 31-50, consultado el 5.10.2019.

13 *Ibid.*

14 Ana Blandiana, “La țară” en *Proiecte de trecut, op. cit.*, p. 52.

15 Ana Blandiana, “En el campo” en *Proyectos de pasado, op. cit.*, p. 94.

16 Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la traduction*, Paris, Gallimard, 1990, p. 284.

zahăr de cartofi	Nota 21: en algunos países del este de Europa el azúcar se obtiene a partir de la patata
Le recomanda fierturi dintr-un coctail complicat de ierburi (p. 51)	Recomendaba brebajes de una mezcla de hierbas (p. 93)
zacuscă (p.127)	pisto (p. 190)

La distancia socio-cultural entre el TO y el TL disminuye de esta forma y las dificultades con las que tropiezan los lectores se solucionan debido a una reflexión impuesta o sugerida por los traductores acerca del respectivo contexto cultural.

4. Observaciones finales

La mayoría de las palabras analizadas están en estrecha relación con el concepto de cultura. ¿Cómo se podría disminuir la obstrucción de la expresividad en el TL? La relatividad del elemento cultural y los numerosos campos en que se utiliza hacen del culturema, término acuñado alrededor de los años 1980, una noción cuyas definiciones, aunque varían, se refieren todas a la unidad portadora de información cultural. El culturema es ante todo un acto cultural, una unidad mínima portadora de información cultural que no se descompone para la percepción del sentido y la realización de la traducción porque esta operación perturbaría la recepción correcta del sentido por el destinatario y así se alteraría la intención del autor. En una buena traducción los nombres propios, las formas de tratamiento, los regionalismos ocupan un lugar aparte, al tratarse de dificultades considerables de traducción. El TO se convierte en una especie de comunicación indirecta entre el autor y el lector a través del traductor, el que tendrá así el papel de puente de interacción entre dos pueblos, no solo entre dos lenguas. En la traducción de *Proyectos de pasado*, el filtro cultural ha constado en adaptar a la LL la expresión de realidades distintas: elementos de civilización (comida, ropa, arte, arquitectura, instituciones), normas (costumbres, rituales, modo de actuar, gestos, estilo de vida) y sistemas de creencia y representación (tiempo, espacio, acción).

Bibliografía

Textos de referencia

Blandiana, Ana. *Proiecte de trecut*, București, Editura Cartea Românească, 1982.

Blandiana, Ana, *Proyectos de pasado*, trad. Viorica Pâtea y Fernando Sánchez Miret, Cáceres, Editorial Periférica, 2008.

Bibliografía crítica

Bachelard, Gastón, *La poética de la ensoñación*, México, Fondo de cultura económica. Primera edición en francés, 1960 Primera edición en español, 1982 Segunda reimpresión, México, 1997, en URL: http://www.fadu.edu.uy/estetica-diseno-ii/files/2017/06/BACHELARD-Gaston-La-poetica-de-la-ensonacion.pdf, consultado el 11.08.2019.

Blandiana, Ana, *Fals tratat de manipulare*, Bucureşti, Humanitas, 2013.

Bosque, Ignacio, "Sobre los verbos de memoria y la interpretación semántica de sus argumentos", en *Lingüística*, vol. 33, nº 1, Montevideo, June, 2017, en URL: http://dx.doi.org/10.5935/2079-312x.20170002, consultado el 6.10.2019.

Cantera Ortiz de Urbina, Jesús, *Las notas del traductor. Reivindicación de su oportunidad y conveniencia,* en URL: https://cvc.cervantes.es/lengua/iulmyt/pdf/lengua_cultura/04_cantera.pdf, pp. 31-50, consultado el 5.10.2019.

Eurrutia Cavero, Mercedes, *Literatura y traducción: problemas que plantea y la situación actual*, V Coloquio celebrado en la Universidad de Murcia del 20 al 22 de marzo de 1996, 1996, ISBN 84-7684-767-X, pp. 445-458, en URL: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3204048, consultado el 12.09.2019.

Grigurcu, Gheorghe, *Existenţa poeziei*, Bucureşti, Cartea Românească, 1986.

Jauss, Hans Robert, *Pour une esthétique de la traduction,* Paris, Gallimard, 1990.

Luna Alonso, Ana, "Aspectos culturales y traducción. La traducción literaria", en Real, E., Jiménez, D., Pujante, D. y Cortijo, A. (eds.), *Écrire, traduire et représenter la fête*, Universitat de València, 2001, pp. 779-790, ISBN 84-370-5141-X, en URL: https://www.uv.es › dpujante › PDF › CAP3 › A_Luna_Alonso, consultado el *12.09.2019.*

Lungu-Badea, Georgiana (coord.), *Studii de traductologie românească, II, Încercare de cartografiere a cercetării în domeniu*, Timişoara, Editura Universităţii de Vest, 2017.

Lungu-Badea, Georgiana, *Dicționar de termeni utilizaţi în teoria, practica şi didactica traducerii*, Timişoara, Editura Universităţii de Vest, 2008.

Lungu-Badea, Georgiana, *Teoria culturemelor, teoria traducerii*, Timișoara, Editura Universităţii de Vest, 2004.

Piru, Al., *Istoria literaturii române de la început până azi*, București, Editura Univers, 1981.

Ricoeur, Paul, *Despre traducere*, traducere şi studiu introductiv de Magda Jeanrenaud. Postfaţă de Domenico Jervolino, Iaşi, Polirom, 2005.

Santos, Francisca Eugênia dos; Alvarado, Esteban *"Lengua e identidad": La traducción literaria y el compromiso ético del traductor*, en *Mutatis Mutandis,* vol. 6, nº 1, 2013. pp. 4-21, en URL: https://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/mutatismutandis/article/view/15173/13495, consultado el 12.09.2019.

Vleja, Luminiţa, "Traducerea de poezie în contextul cercetărilor traductologice", en G. Lungu-Badea, Nadia Obrocea (coord.), *Studii de traductologie românească, I, Discurs traductiv, discurs metatraductiv*, Timişoara, Editura Universităţii de Vest, 2017, pp. 267-285.

Zaciu, Mircea, *Scriitori români*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1978.

Zafiu, Rodica, *Dincolo de monotonie: coduri de lectură ale limbii de lemn*, en URL: https://www.academia.edu/7208839/_Dincolo_de_monotonie_coduri_de_lectur %C4%83_ale_limbii_de_lemn_, consultado el 12.09.2019.

Fuentes electrónicas

http://www.editorialperiferica.com/index.php?s=autores&aut=25, consultado el 14.09.2019.

https://www.pre-textos.com/escaparate/product_info.php?products_id=1690, consultado el 14.09.2019.

https://es.wikipedia.org/wiki/Ana_Blandiana, consultado el 14.09.2019.

Las traducciones de la literatura española en la revista *Secolul 20* en la década de los sesenta y setenta del siglo XX

Sanda-Valeria MORARU
Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca

Abstract. This study focusses on the translations of the Spanish Literature, which were published in one of the most outstanding Romanian reviews, *Secolul 20* (nowadays it is titled *Secolul 21).* This review is edited by the Union of Writers of Romania; each number of the review is dedicated to a certain theme, and subjects related to the universal literature were mainly published: studies, essays, translations. The period to which we will refer to is the sixties and seventies of the XXth century.

Keywords: Literature, translation, Spanish, Romanian, review.

Introducción

Este estudio se centra en la situación de las traducciones de la literatura española, que se publicaron en una de las revistas más relevantes de la cultura rumana, *Secolul 20* (en la actualidad se titula *Secolul 21).* Es una revista editada por la Unión de los Escritores de Rumanía; los números son temáticos y se publican con preponderancia temas relacionados con la literatura universal: estudios, ensayos y traducciones. El período al que aludiremos es el comprendido entre 1957 y 1979, a saber, las décadas de los años sesenta y setenta del siglo XX. Estudiaremos en qué medida el régimen político socialista totalitario influyó en la publicación de las traducciones de la literatura española, ya que en la época de la aparición de la revista y hasta

1975, España estaba bajo la dictadura franquista y, después de la muerte de Franco, se instauró la democracia y se reinstauró la monarquía.

La recepción de la literatura española en Rumanía es todavía objeto de estudio, puesto que hasta la fecha se han llevado a cabo solamente estudios parciales sobre la presencia de dicha literatura en el mercado editorial rumano de antes y después de 1989[1], el año de la caída del régimen comunista en Rumanía. Indagaremos los motivos que llevaron a la publicación de las traducciones de ciertos autores u obras de la literatura española en las páginas de esta revista. ¿Se trata exclusivamente de autores que declararon abiertamente su adhesión al comunismo o los encargados de la selección de las obras incluidas en las revistas rumanas no tuvieron en cuenta exclusivamente este criterio? Asimismo, mencionaremos cuáles fueron los traductores[2] que se encargaron de verter al rumano los fragmentos de novelas, obras teatrales o poemas de la literatura española, presentes en esta revista. La omnipresente censura afectó indudablemente la recepción de la literatura española en Rumanía y es por eso por lo que la mayoría de los libros traducidos del español al rumano, en aquella época, pertenecen al espacio cultural de América Latina, precisamente por la afinidad ideológica con las dictaduras instauradas en algunos de aquellos países:

> En la Rumanía socialista la literatura latinoamericana entra a través de los planes soviéticos de importación de literatura en el bloque socialista y las traducciones gozan de la orientación maximalista del mercado del libro en este período: tiradas enormes, reediciones múltiples y difusión omniabarcadora. Los títulos exportados por la URSS no incluían solo literatura rusa o soviética, sino también literatura de las culturas periféricas – asiáticas, latinoamericanas, africanas – junto con los autores de izquierdas de los Estados Unidos o de Francia […][3].

1 Hemos tenido como referencia dos valiosos estudios publicados por Ilinca Ilian Țăranu sobre la recepción del *boom* latinoamericano en Rumanía tanto durante el comunismo, como después de la instauración de la democracia.

2 En el dosier que forma parte de nuestro estudio se menciona el traductor de cada obra. Hubo algunos casos en los que el nombre del traductor no apareció incluido en la revista.

3 Ilinca Ilian, "Contexto y recepción de la literatura latinoamericana en la Rumanía socialista", en *Cuadernos del CILHA*, a. 19, n. 28, 2018, p. 51.

Después de esbozar el contexto histórico, político y social de Rumanía y España, presentaremos los autores y las obras del ámbito cultural español que fueron seleccionados para su publicación en la revista *Secolul 20*:

> En la difusión de la literatura extranjera se destaca el papel desempeñado por la […] revista *Secolul 20*, que si bien, como todas las publicaciones de la época, debía pagar el precio ideológico por la inclusión en cada número de al menos un artículo de pura propaganda comunista, conseguía informar a los lectores cultivados sobre la actualidad literaria del mundo, gracias a una atenta y variada oferta de traducciones, fragmentos de obras y presentaciones de los autores más importantes de aquel momento[4].

Desde luego, el lector rumano tuvo acceso a la literatura española a través de las traducciones[5], ya que había pocos hablantes rumanos de español en aquella época y el acceso a las obras originales era, obviamente, muy restringido.

A través de este estudio pretendemos unirnos a los que se dedicaron a estudiar la recepción de la literatura española e hispanoamericana[6] en Rumanía. Nos decantamos por la segunda mitad del siglo XX, ya que la revista *Secolul XX/20* empezó a editarse a partir de finales de la década de los años `60.

El nombre de la revista cambió a lo largo de los años, lo que se reflejará en lo sucesivo.

Contexto histórico de Rumanía y España entre 1957-1979

España estuvo bajo la dictadura de Franco desde 1939 hasta 1975, cuando después de su fallecimiento, se instauró la democracia, mientras que Rumanía estuvo bajo el régimen comunista desde 1948 hasta diciembre de 1989.

---

4 *Ibid.*, p. 51.

5 Durante el comunismo, el español se estudió muy poco en las escuelas rumanas y, como carrera universitaria, solamente en las Universidades de Bucarest, Cluj e Iași.

6 Véanse datos actualizados en: Ilinca Ilian, "Las traducciones de la literatura latinoamericana en la Rumanía de hoy", en *Colindancias*, nº 9, 2018, pp. 57-90.

Las traducciones de la literatura española en *Secolul XX. Caiet de literatură universală* (*Siglo XX. Cuaderno de literatura universal*) (1957-1960)

Hay que destacar que la redacción de la revista cambió y amplió a lo largo del tiempo[7].

En el primer número de la revista se publican algunas traducciones al rumano de los siguientes volúmenes[8] de poemas de uno de los autores de la Generación de `98, Juan Ramón Jiménez: *Arte menor*; *Pastorales; La soledad sonora* y *Estío*.

En el tercer número de 1958 aparecen algunas traducciones del poemario de uno de los escritores de la Generación del `27, Federico García Lorca. Se escogieron poemas de los volúmenes: *Romancero gitano*; *Primeras canciones*; *Canciones*. En la sección "Pagini de satiră și umor" se insertó un fragmento del libro *Esas nubes que pasan*, escrito por Camilo José Cela.

Años más tarde, en el número 4 de 1960 se conmemora el vigésimo aniversario de la muerte del poeta Antonio Machado. Se incluyen traducciones de algunos de sus poemas.

Las traducciones de la literatura española en *Secolul XX/20. Revistă de literatură universală* (*Siglo XX. Revista de literatura universal*) (1961-1979)

Desde el primer número de 1961 hasta el séptimo del año 1969, el título de la revista se escribe como *Secolul XX*; a partir del octavo número de 1969 hasta el comienzo del nuevo milenio aparece bajo la denominación de *Secolul 20*.

En el número 5 de 1961 se publican de nuevo poemas de Antonio Machado. Un fragmento de la obra de Rafael Alberti, uno de los

---

7 Enumeramos a todos los miembros del comité de redacción desde 1957 hasta la caída del comunismo: Alexandru Balaci, Mihnea Gheorghiu, Ilca Melinescu, Olga Zaicik, Mihai Beniuc, Maria Banuș, Savin Bratu, Marcel Breslașu, Paul Georgescu, Eugen Jebeleanu, Mihai Novicov, Zaharia Stancu, Tudor Vianu. Dan Hăulică, Georgeta Horodincă, Dinu Săraru. Ov. S. Crohmălniceanu, Zoe Dumitrescu-Bușulenga, Tatiana Nicolescu, Florian Potra, Al. A. Philippide, Ștefan Augustin Doinaș, Alexandru Baciu, Eugen Jebeleanu, Edgar Papu, Vasile Nicolescu. Ion Hobana, Vasile Nicolescu, Geo Șerban, Andrei Brezianu, Ilieș Câmpeanu, Alina Cambir.

8 En el dosier adjunto a nuestro estudio se agrupan por volúmenes las poesías extraídas de las obras de cada autor mencionado a lo largo del estudio.

representantes de la Generación del `27, está incluido también en esta edición de la revista.

De la Generación del `50 se publican poemas de la obra de Jesús López Pacheco en la edición 11 de noviembre de 1961. En la sección "Sinteze" se incorpora la traducción de un estudio de Juan Goytisolo sobre la literatura nacional.

En el siguiente número de la revista, en la sección "Literatura în arte și spectacole" se presentan algunos fragmentos de las memorias de Rafael Alberti, a saber, cómo conoció al pintor Pablo Picasso.

Un poema de Rafael Alberti se difunde a través de la edición de febrero de 1962.

Una sección dedicada exclusivamente a la poesía española contemporánea se incluye en el número 10 de 1962: José Herrera Petere, Gabriel Celaya y José Agustín Goytisolo.

Marcos Ana, uno de los presos políticos que más años pasó en las cárceles franquistas, visitó Rumanía y fue entrevistado por el poeta Darie Novăceanu. Algunos poemas de este autor español se les dan a conocer a los lectores en la edición número 11 de 1962.

En la sección "Sinteze și profiluri" de la edición de enero de 1963 se publicó una traducción de la obra de María Teresa León.

En el número 3 de 1963 se incluyen algunos poemas de Antonio Machado.

En la edición de agosto de 1963, en la sección "Sinteze și profiluri" se publican las traducciones del volumen de poemas *Canciones del amor prohibido* de Jesús López Pacheco.

El número 7-8 de 1964 reúne en la sección "Pagini literare din lupta împotriva fascismului", algunos fragmentos de las obras de Antonio Machado, Miguel Hernández, Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, un poema de Jesús López Pacheco y un relato de María Teresa León.

Se difunde un poema de la obra de León Felipe en el número 10 de 1964. En la edición 12 de 1964 en la sección "Cadran mondial", se publica la traducción de *Histria-fiica toamnei* de María Teresa León.

En el número 6 de 1965 existe una sección titulada ”Antologie lirică spaniolă”. Las poesías seleccionadas pertenecen a las obras de: Blas de Otero, Gerardo Diego, Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso, José Agustín Goytisolo, Gabriel Celaya, Leopoldo Panero, Carlos Bousoño, José Hierro, Eugenio de Nora, Leopoldo de Luis, Ángela Figuera Aymerich, Ángel González, Rafael Morales, Vicente Gaos, Carlos Barral. Algunos de estos autores forman parte de la Generación del `27 y otros, de la de la posguerra.

Se divulga un fragmento de una obra de Juan Ramón Jiménez, *Platero y yo*, en el primer número de 1966.

La edición número 4 de 1966 incluye lo siguiente: un ensayo sin título de Antonio Machado; se homenajea al escritor Miguel de Cervantes (1547-1616) y se incluyen trozos de su *Autorretrato* y de dos entremeses.

Hay otro número, el sexto del mismo año, dedicado esta vez a la conmemoración de Federico García Lorca. Se le rinde homenaje con la traducción de algunas de sus poesías de los volúmenes *Poema del cante jondo*, *Cancione*s, *Libro de poemas*, *Romancero gitano*, *Poeta en Nueva York*, *Diván del Tamarit*, *Poemas sueltos* y de su obra de teatro *Yerma*. Se incluye también un fragmento de la novela corta *Amintirile* de Juan Eduardo Zúñiga.

Romulus Vulpescu tradujo algunos versos del *Cancionero popular taurino* y los publicó en la décima edición de la revista de 1966.

El primer número de 1967 incluye un homenaje al pintor español Pablo Picasso, que también escribió literatura. La obra de teatro *Dorința înhățată de coadă* traducida al rumano es parte de este homenaje.

En la sección "Cadran mondial" del número 4 de 1967 se presentan algunos fragmentos del ensayo *La deshumanización del arte* de Ortega y Gasset y una poesía de Rafael Alberti.

De la obra poética de Luis Cernuda se incorpora un poema en la edición 6 de 1967.

El número 7 de 1967 abarca algunos fragmentos de *Romancero și cântece de absență* de Miguel Hernández.

Un número temático, titulado ”Literatură hispanică” integra la siguiente edición de la revista, en la que se recogen fragmentos de las obras

de Ramón del Valle Inclán, Alfonso Sastre, Fernando Arrabal, Camilo José Cela, Ana María Matute.

Se inserta en la edición número 5 de 1968 un ensayo de Antonio Machado.

El número 11 del mismo año, la sección ″Automobile, tehnică și mit″ contiene un cuento de la producción literaria de Camilo José Cela.

En el primer número de 1969 en el apartado ″Teatru contemporan″, se publica la obra teatral *Guernica* de Fernando Arrabal.

En la edición número 3 de 1969 existe una amplia sección dedicada a Juan Ramón Jiménez, en la que se incluyen poemas, ensayos y correspondencia con Rubén Darío, Miguel de Unamuno, Antonio Machado, Cardenio, Rogelio Buendía Manzano, Ernst Robert Curtius, Paul Valéry.

En el siguiente número, que marca la centésima edición de la revista, se incluye *Confruntare cu Proust* de José Ortega y Gasset.

Aparecen en el apartado ″Forța cuvintelor. Poeme de nostalgie și revoltă″, del primer número de 1970, poemas firmados por Blas de Otero, José Hierro, Ángel González, Jaime Ferrán y Carlos Álvarez.

En el número 4 de 1970 se publican algunos fragmentos de ensayos de Menéndez Pidal y Azorín sobre el Cid, en la sección ″Un itinerar al onoarei: de la Roland la Cid″.

En tres de las secciones de la edición 7-8 de 1970, ″Țărmuri–insule–porturi″, ″O mare de poezie″ y ″Destinul cultural al Mediteranei″, se incluyen fragmentos de ensayos, poesía y crítica literaria firmados por autores españoles.

Un ensayo de Rafael Alberti sobre el poeta italiano Ungaretti se publica en el número 9 de 1970.

Con el primer número de 1971 la revista cambia de nombre y pasa a llamarse *Revistă de sinteză*. Hay un apartado titulado ″Poeme inedite în exclusivitate pentru *Secolul 20*″, en el que se publican cinco poemas de Jorge Guillén.

Existe también una amplia sección dedicada a la Generación del `27, titulada ″Din istoria poeziei europene: Grupul `27 – Un nou “secol de aur” spaniol″. Los representantes de la generación están presentes en esta edición

de la revista con ensayos (Jorge Guillen, Federico García Lorca, Dámaso Alonso, Rafael Alberti), poemas (Federico García Lorca, Jorge Guillén, Rafael Alberti, Pedro Salinas, Gerardo Diego, Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso, Luis Cernuda, Emilio Prados, Manuel Altolaguirre).

Dos de las secciones del número 10-12 de 1971 están dedicadas a dos pintores españoles, ”Velázquez–personaj literar y ”Picasso–memorie vizuală a secolului”. Se adjunta como folleto un ensayo de Eugenio D`Ors, *Artistul care s-a numit Picasso,* traducido por Irina Runcan.

En el siguiente número de la revista, en el apartado ”Arte” se inserta un ensayo del músico Pablo Casals.

La edición 3-4 de 1972 abarca un poema de Vicente Aleixandre y otro de Miguel Hernández en la sección ”Elogiul mâinii”.

El célebre ensayo sobre la traducción, *Miseria y esplendor de la traducción,* escrito por José Ortega y Gasset aparece en el número 8 de 1972.

En la última edición de 1972 se incluye una obra de teatro de Alfonso Sastre.

El primer número de 1973 contiene un apartado “Centenar Pío Baroja”, en el que se incluyen algunos fragmentos de una de sus novelas y un ensayo de Juan Eduardo Zúñiga.

La edición 4 del mismo año recoge en ”Tragedia speranței și pasiunea adevărului: Antonio Buero Vallejo”, una de las piezas teatrales del dramaturgo español.

Otro ensayo relevante en la teoría de la traducción es el de Francisco Ayala que aparece en el número 6 de 1973.

Existe una sección dedicada a Juan Benet en la edición 11-12 de 1974, titulada ”Juan Benet: o revelație a prozei spaniole”.

Hay un apartado consagrado al poeta Blas de Otero en el número 9 de 1975.

Más conocido por sus pinturas que por su talento literario, Salvador Dalí - escritor está incluido en el número 7-8 de 1977 en la sección ”Salvador Dalí–Pe urmele lui Traian”.

En 1977 se le otorga el Premio Nobel de Literatura al poeta Vicente Aleixandre y por esta razón se le dedica una sección especial en el

número 11-12 de aquel año. Por consiguiente, se publican uno de sus ensayos y varias poesías. Asimismo, se publica un fragmento de uno de los ensayos de Ortega y Gasset.

Se le asigna un espacio importante a la cultura española en las páginas del número 5-6 de 1978. En primer lugar, en la sección ”Mari prieteni ai României”, aparece una selección de poemas de Rafael Alberti del ciclo *Baladas y canciones del Paraná*, *Canciones* y *Los ocho nombres de Picasso*. Asimismo, se publica una obra de teatro, escrita por el mismo autor. En segundo lugar, en el apartado Pablo Picasso, se publica una obra de teatro firmada por este pintor. En tercer lugar, en la sección "Fernando Arrabal", se incluye un poema y una pieza de teatro. Por último, se le rinde homenaje al pintor Francisco de Goya, con motivo del 150º aniversario de su muerte. Mencionamos un poema de Antonio Machado dedicado al famoso pintor.

Otro homenajeado es el poeta Jorge Guillén en la siguiente edición de la revista. Además de algunos poemas suyos, se inserta también un ensayo del crítico Carlos Bousoño.

En la primera edición de 1979, se le asigna una sección a la escritora contemporánea Clara Janés.

Conclusiones

En comparación con el gran número de escritores latinoamericanos incluidos en las páginas de la revista, el de los autores españoles es más reducido. Las causas son principalmente de índole ideológica, pero aun así se han creado puentes culturales entre España y Rumanía. Abunda la traducción de la poesía española, especialmente la de los escritores de la vanguardia, de la Generación del `27, la del `50; no obstante, no faltan la prosa y el teatro o el ensayo, aunque en menor medida. Asimismo, cabe mencionar que en cada edición de la revista existen presentaciones de los autores y de los libros de los que se extrajeron los fragmentos. Nuestro estudio se puede ampliar en el futuro para abarcar las traducciones publicadas en esta revista a partir de 1980 hasta hoy en día.

Dosier de traducciones de la literatura española publicadas en *Secolul XX* (1957-1979) por orden de aparición

Juan Ramón Jiménez, *Cînticel*, nº 1, 1957, p. 10, traducción de Ion Frunzetti.

Juan Ramón Jiménez, *Luna poleise rîul*, nº 1, 1957, p. 10, traducción de Ion Frunzetti.

Juan Ramón Jiménez, *Duminică de primăvară*, nº 1, 1957, p. 11; Juan Ramón Jiménez, *A luat cu sine vîntul*, nº 1, 1957, p. 11-12, traducción de Ion Frunzetti.

Juan Ramón Jiménez, *Dimpreună cu toate inimile*, nº 1, 1957, p. 12, traducción de Ion Frunzetti.

Federico García Lorca, *Balada Gărzii Civile Spaniole*, nº 3, 1958, pp. 5-7; Federico García Lorca, *Nevasta necredincioasă*, nº 3, 1958, p. 8, traducción de T. Balș.

Federico García Lorca, *Semiluna*, nº 3, 1958, p. 8, traducción de T. Balș.

Federico García Lorca, *Cîntecul călărețului*, nº 3, 1958, p. 9; Federico García Lorca, *Cântecul portocalului uscat*, nº 3, 1958, p. 9; Federico García Lorca, *Copilul mut*, nº 3, 1958, p. 9, traducción de T. Balș.

Camilo José Cela, *Aventură la Miami*, nº 3, 1958, p. 262-267, traducción de Paul Alexandru Georgescu.

Antonio Machado, *Merg visînd la drumul serii*, nº 4, 1960, pp. 118-119; Antonio Machado, *Privind rîul Duero* (fragment), nº 4, 1960, pp. 119-120; Antonio Machado, *Savîrșit-am crima-n Granada*, nº 4, 1960, pp. 121-122; Antonio Machado, *Proverbe și cîntece*, nº 4, 1960, pp. 122; traducciones de Paul Alexandru Georgescu.

Antonio Machado, *Crima a fost în Granada (Lui Federico García Lorca)*, nº 5, mayo de 1961, pp. 8-9; Antonio Machado, *Poetul și moartea*, nº 5, mayo de 1961, pp. 9-10, traducción de Mihnea Gheorghiu.

Rafael Alberti, *Noapte de război în Muzeul din Prado*, nº 5, mayo de 1961, pp. 12-39, traducción de Radu Boureanu.

Jesús López Pacheco, *Pun mana pe Spania*, nº 11, noviembre de 1961, p. 20; Jesús López Pacheco, *Această noapte*, nº 11, noviembre de 1961, pp. 20-21; Jesús López Pacheco, *Strigăt*, nº 11, noviembre de 1961, p. 21; Jesús López Pacheco, *Pun mîna pe Spania în august o mie nouă sute șase zeci*, nº 11, noviembre de 1961, p. 22; Jesús López Pacheco, *Spania*, nº 11,

noviembre de 1961, p. 23; Jesús López Pacheco, *Dacă o dimineață*, nº 11, noviembre de 1961, p. 23; Jesús López Pacheco, *Spanie mamă*, nº 11, noviembre de 1961, p. 23; Jesús López Pacheco, *Era și este (Contribuție la omagierea lui Antonio Machado)*, nº 11, noviembre de 1961, p. 23; Jesús López Pacheco, *Atîtea aurore cîte amurguri sînt*, nº 11, noviembre de 1961, pp. 23-24; Jesús López Pacheco, *Mînile (Pentru Lolita și Antonio Ferres)*, nº 11, noviembre de 1961, p. 24; traducciones de Tiberiu Utan.

Juan Goytisolo, *Pentru o literatură națională populară,* nº 11, noviembre de 1961, pp. 73-79, traducción de Andrei Trivale.

Rafael Albeti, *Cum l-am cunoscut pe Pablo Picasso*, nº 12, diciembre de 1961, pp. 163-166.

Rafael Alberti, *Balada bicicletei cu aripi*, nº 2 (año II), febrero de 1962, pp. 11-12.

José Herrera Petere, "Tren de noapte" del vol. *Poeme din Războiul Civil*, nº 10 (año II), octubre de 1962, p. 73; José Herrera Petere, "Aștepți" del vol. *Poeme din Războiul Civil*, nº 10 (año II)-octubre de 1962, p. 73, traducciones de Romulus Vulpescu.

Gabriel Celaya, ″La ordinele dumneavoastră" del vol. *Poemele lui Juan de Leceta*, nº 10 (año II), octubre de 1962, p. 74; Gabriel Celaya, ″Mașinile" del vol. *Poemele lui Juan de Leceta*, nº 10 (año II), octubre de 1962, p. 75; traducciones de Romulus Vulpescu.

José Agustín Goytisolo, ″Locul" del vol. *Ani hotărâtori*, nº 10 (año II), octubre de 1962, p. 76; José Agustín Goytisolo, ″Țarina" del vol. *Ani hotărâtori*, nº 10 (año II), octubre de 1962, pp. 76-77; José Agustín Goytisolo, ″Poveste cunoscută" del vol. *Ani hotărâtori*, nº 10 (año II), octubre de 1962, p. 77; José Agustín Goytisolo, ″Vînt de răsărit" del vol. *Ani hotărâtori*, nº 10 (año II), octubre de 1962, p. 78; José Agustín Goytisolo, ″Te invoc" del vol. *Ani hotărâtori*, nº 10 (año II), octubre de 1962, p. 78; traducciones de Romulus Vulpescu.

Marcos Ana, *Viața*, nº 11 (año II), noviembre de 1962, pp. 179-180, traducción de Ion Acsan.

Marcos Ana, *1917*, nº 11 (año II), noviembre de 1962, pp. 180-181, traducciones de Romulus Vulpescu.

María Teresa León, *Penajul Quetzalului*, nº 1 (año III), 1963, pp 83-90.

Antonio Machado, *Vîndut e totul*, nº 3 (año III), marzo de 1963, p. 52; Antonio Machado, *Moartea soției*, nº 3 (año III), marzo de 1963, pp. 52-53;

Antonio Machado, *Amintiri*, nº 3 (año III), marzo de 1963, pp. 53-54; Antonio Machado, *Există o formă tinerească*, nº 3 (año III), marzo de 1963, p. 55; Antonio Machado, *Spre pămîntul de jos*, nº 3 (año III), marzo de 1963, p. 55-57; traducciones de Aurel Rău.

Jesús López Pacheco, ”Lumina dimineții și dragostea de totdeauna” del vol. *Cîntecele amorului pierdut*, nº (año III), agosto de 1963, pp. 101-104; Jesús López Pacheco, ”Statui” del vol. *Cîntecele amorului pierdut*, nº 8 (año III), agosto de 1963 p. 105; Jesús López Pacheco, ”Cîntec de credință” del vol. *Cîntecele amorului pierdut*, nº 8 (año III), agosto de 1963, p. 105; Jesús López Pacheco, ”Evlavioșii” del vol. *Cîntecele amorului pierdut*, nº 8 (año III), agosto de 1963, pp. 105-106; Jesús López Pacheco, ”Lăsați-mă să strig” del vol. *Cîntecele amorului pierdut*, nº 8 (año III), agosto de 1963, p.106; Jesús López Pacheco, ”Inima mea e la stînga” del vol. *Cîntecele amorului pierdut*, nº 8 (año III), agosto de 1963, p. 106; traducciones de Tiberiu Utan.

Antonio Machado, *Lui Lister, comandantul trupelor de pe Ebru*, nº 7-8, 1964, p. 177, traducción de Șt. Aug. Doinaș.

Miguel Hernández, *Cîntecul soldatului Mire*, nº 7-8, 1964, pp. 177-179, traducción de Șt. Aug. Doinaș.

Rafael Alberti, *Ultimul duce de Alba*, nº 7-8, 1964, p. 179-181, traducción de Șt. Aug. Doinaș.

Vicente Aleixandre, *Împușcatul*, nº 7-8, 1964, pp. 181-186, traducción de Șt. Aug. Doinaș.

Jesús López Pacheco, *Poem común (Lui Francisco Soria)*, nº 7-8, 1964, p. 186-187, traducción de Tiberiu Utan.

María Teresa León, *Salvatorii muzeului Prado*, nº 7-8, 1964, pp. 188-192.

León Felipe, ”A ta e puterea” del vol. *Spania și lumea hispanică*, nº 10, 1964, p. 143, traducción de Andrei Ionescu.

María Teresa León, *Histria-fiica toamnei*, nº 12, 1964, f. p., traducción de Marcel Breslașu.

Blas de Otero, *Fidelitate*, nº 6, 1965, p. 44; Blas de Otero, *În numele Spaniei, pace*, nº 6, 1965, pp. 44-45; Blas de Otero, *Coral pentru Nicolai Vapțarov*, nº 6, 1965, p. 45; Blas de Otero, *De milă*, nº 6, 1965, pp. 45-46; traducción de Eugen Jebeleanu.

Gerardo Diego, *Noapte albă*, nº 6, 1965, pp. 46-47, traducción de Șt. Aug. Doinaș.

Vicente Aleixandre, *Mosafirul*, nº 6, 1965, p. 47, traducción de Tașcu Gheorghiu.

Dámaso Alonso, *Insomnie*, nº 6, 1965, p. 48, traducción de Aurel Rău.

José Agustín Goytisolo, fără titlu, nº 6, 1965, pp. 48-49, traducción de Andrei Ionescu.

Gabriel Celaya, *Bună ziua*, nº 6, 1965, pp. 49-50; Gabriel Celaya, *Lui Sancho Panza*, nº 6, 1965, pp. 51-53; traducción de Tașcu Gheorghiu.

Leopoldo Panero, *César Vallejo*, nº 6, 1965, pp. 53-54, traducción de Tașcu Gheorghiu.

Carlos Bousoño, *Visata Spanie*, nº 6, 1965, p. 55, traducción de Marcel Breslașu.

José Hierro, *Cântec de leagăn pentru un deținut*, nº 6, 1965, pp. 55-57, traducción de Tașcu Gheorghiu.

Eugenio de Nora, *Spania*, nº 6, 1965, pp. 57-59, traducción de Tașcu Gheorghiu.

Leopoldo de Luis, *Patria de fiecare zi*, nº 6, 1965, p. 60, traducción de Andrei Ionescu.

Ángela Figueroa Aymerich, *Închisoarea*, nº 6, 1965, p. 61, traducción de Ilie Constantin.

Ángel González, *Alt timp veni-va*, nº 6, 1965, p. 62, traducción de Șt. Aug. Doinaș.

Rafael Morales, *Agonia taurului*, nº 6, 1965, pp. 62-63, traducción de Tașcu Gheorghiu.

Vicente Gaos, *27*, nº 6, 1965, pp. 63-64, traducción de Șt. Aug. Doinaș.

Carlos Barral, *Vreau să încerci neliniștile mele*, nº 6, 1965, pp. 64-66, traducción de Șt. Aug. Doinaș.

Juan Ramón Jiménez, *Platero și cu mine (Elegie andaluză, 1907-1916)*, nº 1, 1966, pp. 24-65, traducción de Ileana Vulpescu.

Antonio Machado, fără titlu, nº 4, 1966, p. 13, traducción de Teodor Balș.

Miguel de Cervantes, ”Autoportret” del ”Prologul” la *Nuvelele exemplare*, nº 4, 1966, p. 163, traducción de Ion Frunzetti.

Miguel de Cervantes, *Judecătorul de divorțuri*, nº 4, 1966, pp. 173-180, traducción de Ion Frunzetti; Miguel de Cervantes, *Alegere de alcalde la Daganzo*, nº 4, 1966, pp. 182-188, traducción de Ion Frunzetti.

Federico García Lorca, *Artă poetică (Declarație făcută lui Gerardo Diego)*, nº 6, 1966, p. 4; traducción de Romulus Vulpescu.

Federico García Lorca, *Mica baladă a celor trei rîuri (Lui Salvador Quintero)*, nº 6, 1966, pp. 6-7; Federico García Lorca, *Peisaj (Lui Carlos Mora Vicuña)*, nº 6, 1966, p. 7; Federico García Lorca, *Tăcerea*, nº 6, 1966, p. 7; Federico García Lorca, *Ghitara*, nº 6, 1966, p. 8; traducciones de Romulus Vulpescu; Federico García Lorca, *Drumul*, nº 6, 1966, pp. 8-9, traducción de Teodor Balș; Federico García Lorca, *Vînător*, nº 6, 1966, p. 10, traducción de Romulus Vulpescu.

Federico García Lorca, *La urechea unei fete*, nº 6, 1966, p. 10, traducción de Teodor Balș.

Federico García Lorca, *Diamantul*, nº 6, 1966, pp. 10-11; Federico García Lorca, *Farsa lui Don Pedro călare*, nº 6, 1966, p. 11; Federico García Lorca, *Prima lacună*, nº 6, 1966, p. 11; Federico García Lorca, *Urmează*, nº 6, 1966, p. 12; traducciones de Teodor Balș.

Federico García Lorca, *Ultima lacună*, nº 6, 1966, p. 13, traducción de Teodor Balș.

Federico García Lorca, *Odă la regele din Harlem*, nº 6, 1966, pp. 13-15; Federico García Lorca, *Poetul sosește la Havana*, nº 6, 1966, p. 16; Federico García Lorca, *Vaca*, nº 6, 1966, p. 17; traducciones de Teodor Balș.

Federico García Lorca, *Casida plînsului*, nº 6, 1966, p. 17; Federico García Lorca, *Gazelul dragostei deznădăjduite*, nº 6, 1966, p. 18, traducciones de Teodor Balș.

Federico García Lorca, *Cîmp de lămâi*, nº 6, 1966, pp. 18-19, traducción de Teodor Balș.

Federico García Lorca, *Yerma*, nº 6, 1966, pp. 28-49, traducción de Andrei Ionescu.

Juan Eduardo Zúñiga, *Amintirile*, nº 6, 1966, pp. 127-132, traducción de Andrei Ionescu.

Manuel Martínez Remis, *Cancionero popular taurino (antologie)*, nº 10, 1966, pp. 86-95.

Pablo Picasso, *Dorința înhățată de coadă*, nº 1, 1967, pp. 44-56, traducción de Romulus Vulpescu.

José Ortega y Gasset, *Dezumanizarea artei*, nº 4, 1967, pp. 219-220, traducción de Liana Dumbravă.

Rafael Alberti, *Linii*, nº 4, 1967, p. 221, traducción de Tașcu Gheorghiu.

Luis Cernuda, *Cimitirul orașului*, nº 6, 1967, p. 97; traducción de Petre Stoica.

Miguel Hernández, *Romancero și cîntece de absență*, nº 7, 1967, pp. 29-37; traducción de Teodor Balș.

Ramón María del Valle Inclán, *Mari Gaila* (piesă în 3 acte), nº 8, 1967, pp. 16-60; traducción de Angela Cismaș.

Alfonso Sastre, *Pasiunea eseului (Tragedia și esperpento)*, nº 8, 1967, pp. 67-106, traducción de Andrei Ionescu.; Alfonso Sastre, *La cinci după amiaza* (dramă), nº 8, 1967, pp. 67-106, traducción de Grigore Dima.

Fernando Arrabal, *Pic-nic pe cîmpul de luptă*, nº 8, 1967, p. 107-116, traducción de Alexandru Baciu.

Camilo José Cela, *Bal în arenă*, nº 8, 1967, pp. 139-142, traducción de Ioana Nadrag; Camilo José Cela, *Orchestra din local*, nº 8, 1967, pp. 142-144; traducción de A. Ionescu; Camilo José Cela, *Economistul*, nº 8, 1967, pp. 144-145, traducción de Ioana Nadrag; Camilo José Cela, *Zoilo Santiso, scriior tremendist*, nº 8, 1967, pp. 146-147, traducción de Andrei Ionescu; Camilo José Cela, *Note în jurul unei presupuse imprudențe*, nº 8, 1967, pp. 148-150, traducción de Ioana Zlotescu-Cioranu.

Ana María Matute, *Întîia memorie*, nº 8, 1967, pp. 151-166; traducción de Elena Bălan-Osiac.

Antonio Machado, *Arta de a profetiza trecutul*, nº 5, 1968, pp. 16-17, traducción de A. Ionescu.

Camilo José Cela, *Autostopul*, nº 11, 1968, pp. 118-119, traducción de Andrei Ionescu.

Fernando Arrabal, *Guernica* (piesă într-un act), nº 1, 1969, pp. 67-77, traducción de Alexandru Baciu.

Juan Ramón Jiménez, *Vîntul negru, luna albă…*, nº 3, 1969, pp. 85-86; Juan Ramón Jiménez, *Iată șirul de căruțe*, nº 3, 1969, pp. 86-87; Juan Ramón Jiménez, *Remușcări*, nº 3, 1969, pp. 87-88; Juan Ramón Jiménez, *Nimic*, nº 3, 1969, pp. 88; Juan Ramón Jiménez, *Sufletului meu*, nº 3, 1969, p. 89; Juan Ramón Jiménez, *Amor!*, nº. 3, 1969, p. 90; traducciones de Ștefan Aug. Doinaș; Juan Ramón Jiménez, *Singurătate*, nº 3, 1969, pp. 90-91; Juan Ramón Jiménez, *Octombrie*, nº 3, 1969, pp. 91-92; Juan Ramón Jiménez, *Culoarea sufletului tău*, nº 3, 1969, pp. 92; Juan Ramón Jiménez, *Treaz la amiază*, nº 3, 1969, pp. 92-93; Juan Ramón Jiménez, *Locul său statornic*, nº 3, 1969, p. 93; traducciones de Tașcu Gheorghiu.

Juan Ramón Jiménez, *Andaluzul universal (autoportret)*, nº 3, 1969, pp. 94-95; Juan Ramón Jiménez, *Estetica și etica estetică*, nº 3, 1969, pp. 95-103; traducciones de Andrei Ionescu.

Juan Ramón Jiménez, fără titlu, nº 3, 1969, pp. 104-108; traducciones de Andrei Ionescu.

José Ortega y Gasset, *Confruntare cu Proust*, nº 4 (100), 1969, pp. 99-102; traducción de Andrei Ionescu.

Blas de Otero, *Artă poetică*, nº 1 (109), 1970, p. 132; Blas de Otero, *Cuvintele*, nº 1 (109), 1970, p. 132; Blas de Otero, *Nu dormi*, nº 1 (109), 1970, p. 133; Blas de Otero, *Cu un cuțit sclipind în soare*, nº 1 (109), 1970, p. 133; Blas de Otero, *Cîntec*, nº 1 (109), 1970, p. 133; traducciones de Andrei Ionescu.

José Hierro, *Reportaj*, nº 1 (109), 1970, pp. 134-136, traducción de Andrei Ionescu.

Ángel González, *Cîmpul de luptă*, nº 1 (109), 1970, pp. 136-138, traducción de Andrei Ionescu.

Jaime Ferrán, *Poemele drumețului* (fragment), nº 1 (109), 1970, pp. 138-139, traducción de Andrei Ionescu.

Carlos Álvarez, *Sfat*, nº 1 (109), 1970, p. 139, traducción de Andrei Ionescu.

Ramón Menéndez Pidal, *Roland: confruntare cu Spania* (fragment din *La Chanson de Roland y el Neotradicionalismo*), nº 4 (112), 1970, pp. 20-22, traducción de Aurora Niculescu.

Azorín, *Franța și Cidul*, nº 4 (112), 1970, p. 23; Azorín, *Burgos, orașul Cidului*, nº 4 (112), 1970, pp. 23-24; traducciones de Aurora Niculescu.

Azorín, *Mallorca*, nº 7-8 (115-116), 1970, pp. 130-132, traducción de Aurora Niculescu.

Juan Ramón Jiménez, *Stampă de vară*, nº 7-8 (115-116), 1970, p. 234; Juan Ramón Jiménez, *Singurătate*, nº 7-8 (115-116), 1970, p. 234; traducciones de Andrei Ionescu.

Guillermo Díaz-Plaja, *Etica și estetica Mediteranei*, nº 7-8 (115-116), 1970, pp. 272-275, traducción de Andrei Ionescu.

Rafael Albertti, *Evocare*, nº 9 (117), 1970, p. 11, traducción de Ștefan Aug. Doinaș y Florian Potra.

Jorge Guillén, *Noaptea istoriei*, nº 1-2-3 (121-122-123), 1971, p. 74; Jorge Guillén, *În acești ani*, nº 1-2-3 (121-122-123), 1971, p. 74; Jorge Guillén, *Fabulă*

esopică, nº 1-2-3 (121-122-123), 1971, p. 75; Jorge Guillén, *Glosse*, nº 1-2-3 (121-122-123), 1971, pp. 75-76; Jorge Guillén, *Mărunțișuri*, nº 1-2-3 (121-122-123), 1971, p. 76; traducciones de Ștefan Aug. Doinaș.

Jorge Guillén, *O generație*, nº 1-2-3 (121-122-123), 1971, pp. 82-88; traducción de Domnița Dumitrescu; Jorge Guillén, *Între paradis și istorie*, nº 1-2-3 (121-122-123), 1971, p. 134.

Federico García Lorca, *Imaginea poetică la don Luis de Góngora*, nº 1-2-3 (121-122-123), 1971, pp. 89-90; traducción de Andrei Ionescu.

Dámaso Alonso, *Lumină și frumusețe în Soledades*, nº 1-2-3 (121-122-123), 1971, pp. 93-95, traducción de Cristina Isbășescu.

Rafael Alberti, *Federico García Lorca la Sevilla*, nº 1-2-3 (121-122-123), 1971, pp. 96-100, traducción de Florian Potra.

Federico García Lorca, *Bocet pentru Ignacio Sánchez Mejía*, nº 1-2-3 (121-122-123), 1971, pp. 101-108, traducción de Ștefan Aug. Doinaș y Florian Potra.

Jorge Guillén, *Mai încolo*, nº 1-2-3 (121-122-123), 1971, pp. 109-112; Jorge Guillén, *Perfecțiune*, nº 1-2-3 (121-122-123), 1971, p. 112; Jorge Guillén, *O poartă*, nº 1-2-3 (121-122-123), 1971, pp. 112-113; Jorge Guillén, *Perfecțiunea cercului*, nº 1-2-3 (121-122-123), 1971, p. 113; traducciones de Ștefan Aug. Doinaș.

Rafael Alberti, *Alb*, nº 1-2-3 (121-122-123), 1971, p. 114; Rafael Alberti, *Invitația la aer*, nº 1-2-3 (121-122-123), 1971, pp. 114-115; traducciones de Ștefan Aug. Doinaș; Rafael Alberti, *S-o stinge glasu-mi pe uscat*, nº 1-2-3 (121-122-123), 1971, p. 115; Rafael Alberti, *Marea*, nº 1-2-3 (121-122-123), 1971, p. 115; Rafael Alberti, *Taurul morții*, nº 1-2-3 (121-122-123), 1971, p. 116; Rafael Alberti, *Îngerul cel bun*, nº 1-2-3 (121-122-123), 1971, p. 116; traducciones de Andrei Ionescu.

Pedro Salinas, *Suc*, nº 1-2-3 (121-122-123), 1971, p. 117; Pedro Salinas, *Întrebare continuă*, nº 1-2-3 (121-122-123), 1971, pp. 117-118; traducciones de Petre Stoica; Pedro Salinas, *Apă în noapte, șarpe*, nº 1-2-3 (121-122-123), 1971, p. 118; Pedro Salinas, *Aveai un suflet, tu…*, nº 1-2-3 (121-122-123), 1971, pp. 118-119; traducciones de Alexandru Covaci.

Gerardo Diego, *Romanța rîulu Júcar (Vărului meu Rosendo)*, nº 1-2-3 (121-122-123), 1971, pp 122-123; Gerardo Diego, *Uriel*, nº 1-2-3 (121-122-123), 1971, p. 123; traducciones de Ștefan Aug. Doinaș; Gerardo Diego, *Leagăn*, nº 1-2-3 (121-122-123), 1971, p. 123, traducción de Andrei Ionescu.

Vicente Aleixandre, *Moartea*, nº 1-2-3 (121-122-123), 1971, pp. 124-125; Vicente Aleixandre, *Pleata neagră*, nº 1-2-3 (121-122-123), 1971, p. 125; Vicente Aleixandre, *Nemuritorii (I. Ploaia; II. Soarele; III. Cuvîntul; IV. Huma; V. Focul; VI. Văzduhul*), nº 1-2-3 (121-122-123), 1971, pp. 125-127; Vicente Aleixandre, *Nemuritorii (VII. Marea)*, nº 1-2-3 (121-122-123), 1971, p. 127, traducción de Domnița Dumitrescu.

Dámaso Alonso, *Cum era*, nº. 1-2-3 (121-122-123), 1971, p. 128; Dámaso Alonso, *Drumeț în noapte*, nº 1-2-3 (121-122-123), 1971, p. 128; traducciones de Ștefan Aug. Doinaș; Dámaso Alonso, *În umbră*, nº 1-2-3 (121-122-123), 1971, p. 129, traducción de Andrei Ionescu.

Luis Cernuda, *Aș vrea să fiu singur în sud*, nº 1-2-3 (121-122-123), 1971, p. 130, traducción de Al. Ronai; Luis Cernuda, *Nu trebuie să mori*, nº 1-2-3 (121-122-123), 1971, pp. 130-131; Luis Cernuda, *Demonul și poetul*, nº 1-2-3 (121-122-123), 1971, p. 131; traducciones de Andrei Ionescu.

Emilio Prados, *Posedare luminoasă*, nº 1-2-3 (121-122-123), 1971, p. 132, traducción de Sorin Mărculescu.

Manuel Altolaguirre, *Ideea*, nº 1-2-3 (121-122-123), 1971, p. 133; Manuel Altolaguirre, *Crepuscul*, nº 1-2-3 (121-122-123), 1971, p. 133; traducciones de Lucia Feneșan.

Antonio Buero Vallejo, *Las Meninas* (piesă în trei părți), nº 10-11-12 (129-130-131), 1971, pp. 245-312, traducción de Cristina Isbășescu-Hăulică.

Pablo Picasso: *Bucata de felie*, nº 10-11-12 (129-130-131), 1971, pp. 498-502, traducción de Domnița Dumitrescu; Omagii hispanice: Vicente Aleixandre, *Picasso*, nº 10-11-12 (129-130-131), 1971, pp. 503-504; Rafael Alberti, *Ochii lui Picasso*, nº 10-11-12 (129-130-131), 1971, pp. 504-506; Rafael Alberti, *Trei poliloghii pentru Pablo Picasso*, nº 10-11-12 (129-130-131), 1971, pp. 508-509; Camilo José Cela, *Variațiuni pe patru teme de Pablo Picasso*, nº 10-11-12 (129-130-131), 1971, pp. 510-512; traducciones de Andrei Ionescu.

Eugenio D`Ors, *Artistul care s-a numit Picasso*, nº 10-11-12 (129-130-131), 1971, f. p., traducción de Irina Runcan.

Pablo Casals, *Muzica și viața*, nº 1 (132), 1972, pp. 184-185, traducción de Sanda Râpeanu.

Vicente Aleixandre, *Mîna*, nº 3-4 (134-135), 1972, pp. 69-70, traducción de Andrei Ionescu.

Miguel Hernández, *Sudoarea*, nº 3-4 (134-135), 1972, pp. 70-71, traducción de Andrei Ionescu.

José Ortega y Gasset, *Mizeria și splendoarea traducerii*, nº 8 (139), 1972, pp. 117-130, traducción de Andrei Ionescu.

Alfonso Sastre, *Wilhelm Tell are ochii triști*, nº 10-11-12 (141-142-143), 1972, pp. 30-68.

Pío Paroja, *Zalacaín, aventurierul - Copilăria lui Zalacaín* (roman, fragmente), nº 1 (144), 1973, pp. 97-106, traducción de Elena Dumitrescu.

Juan Eduardo Zúñiga, *Pío Baroja, romancier al vieții spaniole*, nº 1 (144), 1973, pp. 107-110, traducción de Rodica Tăutu.

Antonio Buero Vallejo, *Cu cărțile pe față* (piesă în 2 acte), nº 4 (147), 1973, pp. 118-158, traducción de Odette Mărgăritescu-Lungu y Alexandru D. Lungu.

Francisco Ayala, *Traducerea, garanție a solidarității culturii*, nº 6 (149), 1973, pp. 153-160, traducción de Andrei Ionescu.

Juan Benet, *Baalbec, o paragină* (del vol. *Nunca llegarás a nada*), nº 11-12 (166-167), 1974,p p. 47-71, traducción de Odette Mărgăritescu y Alexandru D. Lungu; Juan Benet, *Să te intorci la Región* (fragment), nº 11-12 (166-167), 1974, pp. 73-80, traducción de Monica Nedelcu y Sorin Titel.

Blas de Otero, *Gallarta*, nº 9 (176), 1975, p. 6; Blas de Otero, *Se spune spun*, nº 9 (176), 1975, p. 6; Blas de Otero, *Poetică*, nº 9 (176), 1975, p. 6; Blas de Otero, *Cu noi (lui Alfonso Costafreda Florieta de Bilbao)*, nº 9 (176), 1975, pp. 6-7; Blas de Otero, *Cenzorial*, nº 9 (176), 1975, p. 7; Blas de Otero, *Ești a mea, singurătate*, nº 9 (176), 1975, pp. 7-8; Blas de Otero, *Nu te du, porumbițo, în cîmpie*, nº 9 (176), 1975, p. 8; Blas de Otero, *Din-dentru*, nº 9 (176), 1975, p. 8; traducciones de Eugen Jebeleanu.

Salvador Dalí, *Pledoarie pentru Realism*, nº 7-8 (198-199), 1977, pp. 89-90; Salvador Dalí, *Autobiografice*, nº 7-8 (198-199), 1977, pp. 91-92; Salvador Dalí, *Da! Românieі, poem genetic pentru împăratul nostru Traian*, nº 7-8 (198-199), 1977, p. 99-100.

Vicente Aleixandre, *Poezia - aspirație spre lumină*, nº 11-12 (202-203), 1977, pp. 137-140, traducción de Andrei Ionescu.

Vicente Aleixandre, *Arborele*, nº 11-12 (202-203), 1977, p. 141; Vicente Aleixandre, *Poetul cîntă pentru toți*, nº 11-12 (202-203), 1977, pp. 141-143; Vicente Aleixandre, *Unui oraș rezistent (Ruinele Numanciei)*, nº 11-12 (202-203), 1977, p. 143; Vicente Aleixandre, *Picasso*, nº 11-12 (202-203), 1977, pp. 143-144; Vicente Aleixandre, *Materia umană*, nº 11-12 (202-203), 1977, pp. 144-145; Vicente Aleixandre, *Trupul și sufletul*, nº 11-12 (202-203), 1977, p. 146; Vicente Aleixandre, *Poetul*, nº 11-12 (202-203), 1977, pp. 146-147; Vicente Aleixandre, *Elegie*, nº 11-12 (202-203), 1977, pp. 147-148; traducciones de Teodor Balș.

José Ortega y Gasset, *Timpul, distanța și forma la Proust*, nº 11-12 (202-203), 1977, pp. 155-161, traducción de I. Igișoreanu.

Rafael Alberti, *Cântec 4*, nº 5-6 (208-209), 1978, p. 8; Rafael Alberti, *Cântec 5*, nº 5-6 (208-209), 1978, p. 8; Rafael Alberti, *Cântec 6*, nº 5-6 (208-209), 1978, pp. 8-9; Rafael Alberti, *Cântec 7*, nº 5-6 (208-209), 1978, p. 9; Rafael Alberti, *Cântec 8*, nº 5-6 (208-209), 1978, p. 9; Rafael Alberti, *Cântec 9*, nº 5-6 (208-209), 1978, p. 9; Rafael Alberti, *Cântec 10*, nº 5-6 (208-209), 1978, p. 9; Rafael Alberti, *Cântec 12*, nº 5-6 (208-209), 1978, pp. 9-10; Rafael Alberti, *Cântec 13*, nº 5-6 (208-209), 1978, p. 10; Rafael Alberti, *Cântec 14*, nº 5-6 (208-209), 1978, p. 10; Rafael Alberti, *Cântec 16*, nº 5-6 (208-209), 1978, p. 11; Rafael Alberti, *Cântec 17 (solitudine)*, nº 5-6 (208-209), 1978, p. 11; traducciones de Eugen Jebeleanu.

Rafael Alberti, *Cântec 15*, nº 5-6 (208-209), 1978, p. 14; Rafael Alberti, *Cântec 16 (Antonio Machado)*, nº 5-6 (208-209), 1978, p. 17; Rafael Alberti, *Cântec 22*, nº 5-6 (208-209), 1978, pp. 14-15; Rafael Alberti, *Cântec 36*, nº 5-6 (208-209), 1978, p. 15; traducciones de Eugen Jebeleanu.

Rafael Alberti, *Nu spun aici ceea ce nu spun*, nº 5-6 (208-209), 1978, pp. 46-50.

Rafael Alberti, *Noapte de război în Muzeul Prado*, nº 5-6 (208-209), 1978, pp. 19-44, traducción de Cristina Hăulică.

Pablo Picasso, *Înmormântarea contelui de Orgaz*, nº 5-6 (208-209), 1978, pp. 51-64, traducción de Cristina Hăulică.

Fernando Arrabal, *Sertare*, nº 5-6 (208-209), 1978, pp. 66-67, traducción de Andrei Ionescu.

Fernando Arrabal, *Labirintul*, nº 5-6 (208-209), 1978, pp. 68-87, traducción de Alexandru Baciu.

Antonio Machado, *El le-a văzut*, nº 5-6 (208-209), 1978, pp. 94, traducción de Domnița Dumitrescu.

Jorge Guillén, *Numele*, nº 7-8-9 (210-211-212), 1978, p. 215; Jorge Guillén, *Salvarea primăverii*, nº 7-8-9 (210-211-212), 1978, pp. 216-218; Jorge Guillén, *Primăvara despletită*, nº 7-8-9 (210-211-212), 1978, p. 219; Jorge Guillén, *Vocația de a fi*, nº 7-8-9 (210-211-212), 1978, p. 219; Jorge Guillén, *Presimțire*, nº 7-8-9 (210-211-212), 1978, p. 220; Jorge Guillén, *Pâinea nostră*, nº 7-8-9 (210-211-212), 1978, pp. 220-221; traducciones de Ștefan Aug. Doinaș; Jorge Guillén, *Cît timp aerul e al nostru*, nº 7-8-9 (210-211-212), 1978, p. 221; Jorge Guillén, *Viață urbană*, nº 7-8-9 (210-211-212), 1978, p. 222; Jorge Guillén, *Sîngele-așteaptă mereu*, nº 7-8-9 (210-211-212), 1978, p. 222; Jorge Guillén, *Renasc, renaști*, nº 7-8-9 (210-211-212), 1978, pp. 222-223; Jorge Guillén, *Pe marginea Odiseei - Naufragiat uimit*, nº 7-8-9 (210-211-212), 1978, p. 223; traducciones de Andrei Ionescu.

Carlos Bousoño, *Existențialismul din Cántico*, nº 7-8-9 (210-211-212), 1978, pp. 224-229, traducción de Alina Ledeanu.

Clara Janés, *Pe drumurile României*, nº 1-2-3 (216-217-218), 1979, pp. 287-293.

Bibliografía

Textos de referencia

Secolul XX: nº 1, 1957; nº 3, 1958; nº 4, 1960; nº 5, mayo de 1961; nº 11, noviembre de 1961; nº 12, diciembre de 1961; nº (año II), febrero de 1962; nº 10 (año II), octubre de 1962; nº 11 (año II), noviembre de 1962; nº 1 (año III), 1963; nº 3 (año III), marzo de 1963; nº 8 (año III), agosto de 1963; nº 7-8, 1964; nº 10, 1964; nº 12, 1964; nº 6, 1965; nº 1, 1966; nº 4, 1966; nº 6, 1966; nº 10, 1966; nº 1, 1967; nº 4, 1967; nº 6, 1967; nº 7, 1967; nº 8, 1967; nº 5, 1968; nº 11, 1968; nº 1, 1969; nº 3, 1969; nº 4 (100), 1969; nº 1 (109), 1970; nº 4 (112), 1970; nº 7-8 (115-116), 1970; nº 9 (117), 1970; nº 1-2-3 (121-122-123), 1971; nº 10-11-12 (129-130-131), 1971; nº 1 (132), 1972; nº 3-4 (134-135), 1972; nº 8 (139), 1972; nº 10-11-12 (141-142-143), 1972; nº 1 (144), 1973; nº 4 (147), 1973; nº 6 (149), 1973; nº 11-12

(166-167), 1974; nº 9 (176), 1975; nº 7-8 (198-199), 1977; nº 11-12 (202-203), 1977; nº 5-6 (208-209), 1978; nº 7-8-9 (210-211-212), 1978; nº 1-2-3 (216-217-218), 1979.

Bibliografía crítica

Ilian, Ilinca, "Contexto y recepción de la literatura latinoamericana del siglo XX en la Rumanía socialista", en *Cuadernos del CILHA,* a. 19, n. 28, 2018, pp. 45-62.

Ilian, Ilinca, "Las traducciones de la literatura latinoamericana en la Rumanía de hoy", en *Colindancias,* nº 9, 2018, pp. 57-90.

LITERATURA PORTUGUESA

A recordação como processo evocatório e projeção imaginativa

Anca MILU-VAIDESEGAN
Universidade de Bucareste

Abstract. This paper analyses the narratological process on which the diegetic construction of the novel *Until Stones Become Lighter than Water* by António Lobo Antunes is founded. The novel is based on two psychological mechanisms, *forgetting* and *remembering,* enhancing both the personal view of the self and the recognition of the others.

Keywords: narrative voices, polyphonic structure, obliteration, remembering, fragmentarization.

A narração no romance *Até Que As Pedras Se Tornem Mais Leves Que A* Água é construida em redor de um evento-ritual, a matança do porco, que reúne todos os anos, numa aldeia perto de Lisboa, alguns dos restantes membros de uma família aparentemente unida, mas que se vai revelando, a medida que a diegese progride, dispersa de ponto de vista psicológico, emocional e relacional. O preâmbulo tem uma função proléptica, resumindo toda a história, com o seu trágico desenlace. Trata-se de um ex-combatente, alferes no exército português, participante na Guerra do Ultramar em Angola e que, ao regressar a Lisboa, traz consigo uma criança preta, órfã, cujos pais foram assassinados num massacre ordenado pelo próprio alferes, num quimbo no meio da mata:

(1) «*A minha mãe era prima direita deles, quer dizer prima direita do pai, não do filho preto que nunca foi seu filho embora o tratasse como filho e o preto o tratasse como pai, o primo da minha mãe trouxe-o da guerra em Angola, com*

cinco ou seis anos, ainda eu não era nascida, apareci depois e lembro-me do meu padrasto me responder, quando lhe perguntei o motivo do primo haver regressado com uma criança se calhar mais feliz lá nos sertões onde a encontrou, que quase todos os soldados voltavam com recordações...» (2018 : 11)

Alguns anos após o regresso do alferes da África, o casal terá uma filha, que infelizmente tem problemas sérios de adaptação, tanto a nível familial como social, pouco comunicativa, alheia a tudo e a todos. A história termina com o final anunciado desde as primeiras páginas, o que não deixa de ser menos avassalador, isto é, a múltipla carnificina, a matança do porco, a matança do pai adotivo pelo filho preto e a matança desse último pelos camponeses que tinham assistido àquela cena sangrenta.

O que chama a atenção desde as primeiras linhas não é o relato propriamente dito da estória de uma família ligada por alguns dos seus membros à Guerra do Ultramar, mas as teias relacionais que unem e desunem os protagonistas em função das percepções particulares de cada um, das suas vivências emocionais acerca do mesmo acontecimento:

(2) « *...há quantos anos a minha mãe não*
– Amor
há quantos anos nenhum braço, há quantos anos eles, há quantos anos eu
– Pai
sabendo que não sou seu filho, há quantos a minha irmã deixou de ser sua filha,
um dia falarei nisso, odeia-o ... » (2018 :195)

Nesse excerto temos um exemplo de focalização interna, pela qual, três personagens, o pai, a mãe e a filha (a irmã do narrador intradiegético) respetivamente, são perspetivadas pelo olhar de uma outra personagem, o filho preto adotado, que assume aqui o papel de narrador-focalizador.

No romance deparamos com pequenos universos concentracionários (tal o *quimbo* dos pretos massacrados) e demenciais, marcados pela miséria material, à qual se acrescenta a miséria moral dos soldados portugueses, melhor dito, dos oficiais dominados por uma fúria destrutiva e criminal. Para o efeito, o narrador recorre a uma figura estilística que rege o campo da enunciação, a hipotipose, realizada por meio das descrições amplas,

pormenorizadas, dinâmicas, que criam uns quadros muito eloquentes, vivos, sugestivos para o leitor, interrompendo até a progressão narrativa:

> (3) «*...mas sabia-o a noite inteira sentado, imóvel, com um pedaço de mandioca apertado contra si, a olhar-me no escuro, impassível como durante o ataque quando entrámos de repente, a dar fogo, na aldeia, minutos antes da manhã, no lado oposto ao rio, com o helicanhão dos sul africanos a seguir e o apontador que não falava a ninguém, nem com os camaradas dele, passeava no arame de mãos nos bolsos e uma espécie de panamá na cabeça, quase encostado ao piloto, quase de pernas de fora, escolhendo os alvos um a um, este homem, aquele e o miúdo sem o evitar, quieto, de cabelo descolorido pela comida que não tinha e a barriga inchada de fome, de pipo do umbigo saído, parado entre dois quimbos sem se preocupar com as chamas, os balidos, os gritos, a assistir à mãe a arrastar-se de gatas para ele, sacudida pelas balas, sem conseguir alcançá-lo, ao pai que tentava defender-se com um canhangulo quebrado, a um velho meio cego, de metade esquerda da cara mais comprida que a direita e as gengivas enormes, que lhe alcançou o tornozelo, adormeceu de seguida de palma aberta ...*» (2018 : 205-206)

Na realidade trata-se de um romance polifónico, construído em torno de uma multiplicidade de vozes narrativas, que ora povoam o presente diegético, ora surgem do passado, que se entrecruzam por alguns instantes, para depois continuarem o seu percurso solitário.

No excerto a seguir, temos a voz do narrador intradiegético-focalizador, o alferes ($V1_{\text{o alferes}}$), cujo relato introduz mais outras vozes narrativas: o capitão ($V2_{\text{capitão1}}$) (actualizado pela fórmula *na sua opinião,* que funciona como ativador/introdutor de outra voz, *o meu filho* (o menino preto) ($V3_{\text{o meu filho}}$); o fluxo rememorativo da $V1_{\text{o alferes}}$ traz no palco mais outras vozes: $V4_{\text{os turras}}$, $V5_{\text{outro alferes}}$, $V6_{\text{outro capitão}}$, esse relacionado com outra voz, $V7_{\text{o sargento}}$; o discurso da $V1_{\text{o alferes}}$ muda da 1ª pess. singular para a 1ª pess. plural, o que introduz mais uma voz, coletiva, $V8_{\text{nós}}$; através da $V8_{\text{nós}}$, aparece a $V9_{\text{a polícia política}}$ que irá exercitar sobre outras vozes, uma dupla ação: de intimidação passiva sobre $V8_{\text{nós}}$ e ameaçadora-interventiva sobre $V6_{\text{outro capitão}}$. O fluxo de consciência da $V1_{\text{o alferes}}$ irá focalizar a voz $V6_{\text{outro capitão}}$, mas desta vez, operando uma projecção temporal no futuro, imaginando um destino dramático para aquele capitão, perseguido e abusado pela polícia política; nesse contexto aparecem mais outras vozes, $V10_{\text{o piloto}}$,$V11_{\text{um chefe de brigada}}$, $V12_{\text{voz}}$

coletiva de dois sicranos ; depois todas as deambulações labirínticas espaciais e temporais pela África no tempo da Guerra do Ultramar, a voz do narrador-focalizador, V1o alferes ,faz mais um salto temporal, voltando desta vez para o presente diegético em que introduz duas vozes femininas do seu círculo familiar, a V13a nora e a V14a filha.

(4) «*...o meu filho que na sua opinião devia estar no quimbo em torno do arame farpado a estender latas ferrugentas para nós na esperança de um resto de sopa e de um pedaço de peixe seco em lugar de sentar-se à mesa conosco, dormir nas nossas camas, ocupar o mesmo espaço que a gente, o capitão morreu numa emboscada duas ou três semanas antes de rodarmos para norte, a costureirinha dos turras sufocou-o de balas, caiu da mercedes com uma das órbitas vazias, veio o helicóptero buscá-lo, graduaram um dos alferes, passaram-lhe os galões e esquecemo-lo, ainda chegaram dois ou três aviõezitos dos correios com cartas da família, depois carta nenhuma, depois um outro capitão que não conversava com ninguém, sempre no gabinete a despachar com o sargento, nem uma palavra a não ser uma noite*
– Não concordo com esta guerra
e nós a comermos calados, a polícia política veio num helicóptero sem insígnias mais um sujeito à paisana, de pistola e algemas no cinto, um inspector ou assim, convidaram-no a fazer a mala, o capitão para eles
– Não preciso de mala
e foi-se embora com o sujeito a empurrá-lo
– Não entendes o exemplo que dás?
o capitão sem o encarar
– Espero que sim
o piloto uma careta e os dedos formando corninhos enquanto o aparelho se erguia, oblíquo como sempre, desaparecendo para norte, o que lhe aconteceu meu capitão, quantos anos no
– Comunista comunista
campo de S. Nicolau, na Casa de Reclusão, em Caxias talvez, um chefe de brigada
– Já não és oficial menino podemos falar à vontade
e dois sicranos atrás respirando-lhe na nuca, a minha nora para mim
– É mesmo verdade senhor?
e embora a minha filha lá fora à beira da horta distraída de nós a expressão dela
– Calem-se ...» (2018 : 183-184)

As histórias nascem de reenvios sucessivos e de um perspetivismo que impõe uma leitura ativa, que reclama uma certa tensão e atenção por parte do leitor. As vozes são organizadas segundo o princípio da reiteração dos

micro-motivos que ocupam o espaço mental de cada um dos protagonistas, numa espécie de contínuum confissional:

> (5) «*...o meu pai e outro alferes distribuíram os soldados pela mata na esperança de darem pelos turras se os turras voltassem, o rádio apenas mensagens de outros batalhões, os sul africanos a cochicharem na linguagem deles, quando não queriam que os compreendêssemos empregavam-na diante dos portugueses, eu emprego a minha boca calada e não me entendem tão pouco, não cumprimento as pessoas no elevador nem nos patamares, claro que me conhecem a cara mas continuo a fingir que sou uma visita ou assim, acho que não gosto seja de quem for, de que criaturas podia gostar e de que serve gostar, o que se faz com gostar, o que se ganha em gostar, o rádio anunciou que vinham dois pelotões a caminho, tirando o jazigo da minha família, de que a nossa prima cuida ...*» (2018 : 225-226)

O fragmento supra é mais uma exemplificação da multitude das vozes narrativas, desta vez introduzidas pela voz da filha (V1filha): V2o pai, V3outro alferes, V4os soldados (voz coletiva), V5o rádio, V6os turras (voz coletiva), V7 os sul africanos (voz coletiva), V8as pessoas no elevador (voz coletiva), V9a prima, V10os estranhos no cemitério (voz coletiva), V11os da guerra em África (voz coletiva).

A narrativa avança lentamente, num longo e penoso caminho de trazer à superfície fatos e eventos passados, que marcaram irremediavelmente o destino futuro dos protagonistas, pelas atrocidades, pela crueldade, pelo absurdo afinal que governa qualquer ato gratúito e irracional:

> (6) «*...Sua Excelência para mim*
> *– Se nos fôssemos embora agora talvez tu*
> *de olhos cheios de medo mas medo de quê e a calar-se de súbito enquanto iam trazendo as celhas para a cave, porquê medo das coisas, porquê medo do sangue de um bicho, não pares de comer porco, de engordar como o meu pai, não pares de me fitar assim, um dos furriéis para o cabo cripto*
> *– Se tocas no miúdo o alferes mata-te*
> *o alferes, aiué, a bater a mata com o pelotão dele, a tropeçar numa calache, numa metralhadora ligeira já sem munições, numa mulher fardada de barriga para cima na erva, de pernas todas traçadas, um mulato, ainda vivo, a olhá-lo, procurando uma pistolazita com os dedos vagarosos, cegos, o meu pai colocou-lha na mão*
> *– Dispara*» (2018 : 270-271)

De facto, o romance constrói-se em redor dos dois mecanismos psicológicos, *o esquecer* e *o lembrar* que contribuem por um lado, ao conhecimento de si próprio e por outro lado, ao reconhecimento do Outro. O esquecimento funciona em primeira instância como mecanismo de autodefesa do psíquico numa situação inaguentável, que lhe permite desse modo de levar a sua vida adiante. Só que o inconsciente vai trazendo à tona instâncias do passado de forma fragmentária, desordenada, num vaivém mental e emocional contínuo, altamente perturbador para os protagonistas:

> (7) «*... a minha irmã nunca lhe perguntou fosse o que fosse, não vinha às consultas, não conversava com ela, o meu pai uma ocasião*
> *– A tua mãe não te interessa?*
> *e a minha irmã calada, às vezes à noite sentia-a no escuro a caminhar na horta tentando não pisar os legumes, qual o motivo de vir conosco à aldeia assistir à morte do porco, chegava depois de nós sem nos cumprimentar, às vezes um aceno de queixo e sumia-se, se o meu pai a chamava*
> *– Filha*
> *fingia não ouvir ou então imobilizava-se à espera até que ele desistia*
> *– Não é nada*
> *sem coragem de a olhar, quase escapando-se dela, que se terá passado entre eles em Lisboa ou aqui (...) apetecia-me gritar também e não era capaz conforme não era capaz de gritar em África enquanto arrancavam orelhas e cortavam mãos, também não era capaz de proteger (...) nem o homem que nunca olhou para mim (...), sempre a fumar mutopa com os companheiros, esse um tiro nas costas seguido*
> *– Traidores*
> *de um tiro na nuca, o meu pai*
> *– Eu não era má pessoa sabias?*
> *e na realidade não se dirigia a mim, dirigia-se à minha mãe e à minha irmã, a minha irmã como se não ouvisse ou então um*
> *– Não fale mais comigo cale-se*
> *no interior do seu silêncio, o médico para o meu pai*
> *– Palavra de honra que tenho pena de não acreditar em milagres...*» (2018 : 190-191)

Nesse excerto deparamos com pedaços de lembranças do filho preto acerca da relação complicadíssima entre a sua meia irmã e o seu pai (« *sem coragem de a olhar, quase escapando-se dela, que se terá passado entre eles em Lisboa ou aqui*»), relação que reflete não só a tensão permanente entre os dois, como uma relação igualmente falhada entre a mesma meia-irmã e a sua mãe:

As recordações desdobram-se sobre vários planos temporo-espaciais: o presente recente ligado à doença da mãe e o ambiente hospitalar, a infância em Portugal e o ambiente doméstico, e a outra infância, remota, em África do tempo da guerra do Utramar, com todos os horrores do massacre dos soldados portugueses, que o adulto feito criança reconstrói aos bocados, por meio das imagens fugazes que lhe varrem com intermitências a sua memória confusa e carregada. E toda essa deambulação mental faz o protagonista regressar outra vez no presente da diegese, num movimento circular, em que deparamos com toda a família, no espaço do hospital, confrontada com a fatalidade da doença e com a incapacidade assumida do médico: « *– Palavra de honra que tenho pena de não acreditar em milagres...* ».

O fragmentarismo domina a diegese, que se compõe e recompõe progressivamente de acordo com as novas ocorrências evocativas, que vão acrescentando novos contornos ao corpus memorialístico individual. O contínuo vaivém entre passado e presente é um complexo e penoso esforço de re-composição do universo interior, seriamente afetado por crueldades e horrores cujo absurdo ultrapassava os limites do psíquico humano, de modo que, para poderem continuar e aturar uma situação insuportável, os indivíduos (os combatentes) sofreram umas alterações profundas, verdadeiras perturbações mentais.

A leitura da obra acompanha o processo complexo de *des-construção* e *re-construção evenemencial* percorrido pelos protagonistas, na sua tentativa de entenderem a razão de um certo modo de terem atuado no passado, para se poderem reabilitar, primeiro, nos seus próprios olhos e depois, nos dos outros, principalmente dos seus familiares. Essa reabilitação deve ser encarada como uma recuperação da autoestima já perdida (mesmo se de forma inconsciente) e implicitamente anulada pelos atos reprováveis do passado.

Temos a ver com uma narrativa escalar, ramificada, que se estende não só sobre os dois polos do eixo temporal, passado – presente, como abrange também um leque variado de relações interpessoais por um lado, e de perspetivas focalizadoras diversas por outro lado, que refletem os pontos de vista de cada um dos protagonistas acerca de um evento, de uma situação,

dum outro actante participante na diegese ou até acerca dos seus próprios actos, sentimentos e pensamentos:

> (8) «– *Tens de viver sem mim não consigo com a frase substituída pelo que imaginava um sorriso sem ser capaz de um sorriso, o meu pai que não gostava de mim, me usava na esperança de que gostasse dele, o meu pai ao mesmo tempo ele e o porco que comia, comia, o porco que matava amanhã como matou em África as pessoas e as cabras*
> – *Queima queima*
> *como me contou que assistiu à polícia política a matar prisioneiros, como se calhar ajudou a matá-los (...) como abandonará a minha mãe sozinha no hospital no momento de morrer ...*» (2018 : 192)

O filho preto, trazido de África pelo alferes, é uma exemplificação daqueles males que têm origem na infância e que ao longo dos anos se vão cristalizando tais umas feridas abertas, que vão surgindo à superfície através de um demorado processo rememorativo, de re-construção do seu mundo psicológico e, afinal, da sua identidade. No entanto, a re-construção identitária uma vez alcançada, sofre logo uma quebra afetiva, que vai desencadear uma des-construção psicológica, no sentido de um desequilíbrio determinado pela incapacidade do protagonista de aturar a verdade descoberta. Por outras palavras, a re-composição do passado, por fragmentos de recordações, vai-se tornando numa des-construção do presente, que o indíviduo não é capaz de encarar, de aceitar e de assumir. Daí a decisão do filho preto, primeiro, a nível do subconsciente, de matar o seu pai adotivo.

A re-construção a nível individual leva a uma desagregação a nível familiar, a um desvanecer de um modelo familiar que perde os seus alicerces, por causa da perda dos laços afetivos.

O processo da escrita romanesca representa uma tentativa de verbalização de uma experiência altamente traumatizante, com repercussões psico-afetivas irreversíveis. As cenas violentas da época da guerra colonial surgem na memória do protagonista, o alferes, invadindo-lhe todo o seu espaço mental e físico, com a mesma brutalidade que ele próprio tinha usado, anos atrás, contra os africanos (soldados ou população civil dos quimbos) e alterando-lhe, de facto, toda a sua existência.

Um motivo recorrente da escrita antuniana é a multifacetada experiência da morte. A ante-visão, a antecipação da morte perfila os contornos psicológicos da leitura do presente e do passado. Aliás, a cena final, que retoma a história relatada no preâmbulo, confere um caráter de circularidade à narrativa, construída nesse mesmo motivo recorrente da morte, com todo o seu cortejo de horrores, crueldades, de atos gratuitos, de vinganças, de obsessões, de almas feridas, de perturbações psíquicas, tudo subsomado a uma trauma irreparável e generalizada; por isso, percebemos que o gesto final do menino preto não é espontâneo, mas longa e minuciosamente preparado, durante anos a fio, enquanto um acto antes reparatório de que vindicativo, para re-estabelecer um equilíbrio emocional gravemente alterado, tanto para as vítimas, como para os charrascos, para re-criar uma ordem unificadora além de tempos e espaços.

Este jogo temporal entre passado e presente, entre esquecimento e lembrança ultrapassa os intuitos meramente evocativos-recuperativos, numa tentativa reconciliatória a nível individual. A escrita romanesca também podia ser encarada como uma tentativa de preservar a memória futura, de escapar à fuga irreversível do tempo, enfrentando a brevidade e a fragilidade da vida, em soma, um esforço de recuperar o tempo passado em função de um tempo por vir, quer dizer, a união, a fundição do passado e do futuro num presente sempiterno.

Corpus literário

António Lobo Antunes, *Até Que As Pedras Se Tornem Mais Leves Que A Água, Lisboa*, Dom Quixote, 2018.

Bibliografia

Evelyn Blaut Fernandes, «A deriva dos afetos», in *Colóquio Letras*, Fundação Calouste Glbenkian, nº 201, Maio/Agosto 2019.

Sérgio Guimarães de Sousa, «Lógicas do mal em António Lobo Antunes», in *Colóquio Letras*, Fundação Calouste Glbenkian, nº 201, Maio/Agosto 2019.

Eunice Ribeiro, «O trabalho com as pedras», in *Colóquio Letras*, Fundação Calouste Glbenkian, nº 201, Maio/Agosto 2019.

Desdobramento e apagamento na génese e evolução de Tiago Veiga

Cristina PETRESCU
Universidade Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca

Abstract. The fourth and most recent heteronym in Portuguese literature, author of four volumes of poetry and subject of a fascinating biography, of almost 800 pages, written by Mário Cláudio, Tiago Veiga distinguishes himself not only by his exceptional work and by his out of the ordinary life, but also by the numerous and complex authorial strategies involved in the dispersive literary processes of his genesis and authentication. The concepts of self-effacement and self-division, the notions of presence and absence, correlated with the mechanisms of literary creation and disruption, and the recourse to the newly conquered "empire of the image", make Tiago Veiga the most intriguing heteronym in the entire Portuguese literature.

Keywords: heteronomy, Tiago Veiga, Mário Cláudio, effacement, self-division.

A literatura portuguesa destaca-se pela sua longa e profusa história de desdobramentos e apagamentos, de invenções e "desinvenções". Os vários pseudónimos (José Régio, Eugénio de Andrade), alterónimos (Miguel Torga)[1], proto ou pre-heterónimos (Fradique Mendes), semi-heterónimos (Bernardo Soares) e heterónimos (Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos e Tiago Veiga, entre outros) que a povoam traduzem a apetência da cultura lusitana por uma criação amplamente ficcionalizada e hiperbolizada,

---

1 Para mais detalhes, veja-se Maria da Assunção Morais Monteiro, *Da heteronímia em Eça de Queirós e Fernando Pessoa à alteronímia em Miguel Torga*, Vila Real, UTAD, 2003, pp. 45-63.

capaz tanto de suprimir as tradicionais hierarquias autorais, como de gerar novas dimensões na escrita. Destaca-se, nesta singular história de fingimentos, a misteriosa figura de Tiago Veiga, o heterónimo mais novo da literatura portuguesa, mas, ao mesmo tempo, o mais maduro pela impressionante riqueza e diversidade da sua obra e dos meios implícitos no processo de outramento.

Arquitetado por Mário Cláudio e apadrinhado por Fernando Pessoa, que lhe atribuiu o epíteto de "super-Camões"[2] , o poeta modernista Tiago Veiga abre as portas para "uma nova teoria de heteronímia, que deverá ser obrigatoriamente tida em conta na história da literatura portuguesa do século XXI"[3]. Autor de quatro volumes publicados postumamente (*Os Sonetos Italianos de Tiago Veiga*, *Gondelim de Tiago Veiga*, *Do Espelho de Vénus* e *Dezassete Sonetos Eróticos e Fesceninos*) e protagonista de uma biografia que serve de "documento de autenticação ou argumento de autoridade capaz de provar a [sua] real existência"[4] , o poeta adquire, pelo desdobramento e apagamento implícitos no complexo processo de veridicção, o estatuto de quarto heterónimo da literatura portuguesa[5]. Ficamos a saber, através da sua extensíssima biografia, redigida por Mário Cláudio, que Tiago Veiga, descendente de um minhoto e de uma irlandesa e bisneto de Camilo Castelo Branco, nasceu numa aldeia do Alto Minho em 1900 e suicidou-se, ao cabo dos 88 anos que levou a "esconder-se do mundo, e de si mesmo"[6], no mesmo lugar. O precoce "rapaz da Casa dos Anjos"[7] tornou-se, aos 15 anos, secretário particular de Benardino Guimarães, presidente da República e, depois de ter frequentado o Royal Naval College, em Greenwich, de ter voltado para Portugal e de ter abalado depois para a Guiné, após várias incursões pela Itália e Inglaterra, nas quais desfrutou do "inocente prazer do cosmopolitismo"[8], Tiago Veiga fixou-se em Kilrush, na República da Irlanda

---

2 Mário Cláudio, *Tiago Veiga- uma biografia*, Alfragide, D. Quixote, 2011, p. 222.
3 Miguel Real, «Nova teoria da heteronímia», in *JL*, no. 1062, 15 a 28 jun, 2011, p. 10.
4 José Vieira, «Um Tiago Veiga Líquido», in *Revista do CESP*, Belo Horizonte, v. 38, no. 59, 2018, p. 107.
5 Veja-sa Miguel Real, *op.cit*., p. 10.
6 Mário Cláudio, *op.cit*., p. 705.
7 *Ibid*., p. 89.
8 *Ibid*., p. 156.

"dedicando-se, desde então e exclusivamente, à obra que nos deixou, graças ao apoio de alguns amigos, que haviam formado o círculo de W. B. Yeats"[9]. Pai de um filho e uma filha cujos percursos biográficos se mostraram tão inverossímeis como o seu, Tiago Veiga estabeleceu frutuosas relações culturais com "tanta e tão variada gente"[10], como Fernando Pessoa, T.S. Eliot, Jean Cocteau, Teixeira de Pascoaes, Ezra Pound, Marianne Moore ou Benedetto Croce, entre outros. Figura "pouco favorecida pela notoriedade"[11], o "Esfinge Magra"[12] (distinção conferida por Almada Negreiros) não constitui apenas "um caso", mas se nos apresenta também como "um grande talento"[13] e como "voz originalíssima da poesia portuguesa de Novecentos"[14]. A sua obra, que estabelece uma "densa e irreverente intertextualidade do modernismo euro-americano"[15], sendo percorrida, ao mesmo tempo, por "tropos e vozes de ressonâncias camonianas"[16], "parece antecipar certo Neomodernismo dos anos 50 [...] e até certa modernidade dos anos 80 e 90"[17]. A sua escrita, tributária, simultaneamente, do Decadentismo e Simbolismo, do movimento Celtic Revival e da Renascença Portuguesa, encontra em Fernando Pessoa o seu mestre, estabelecendo-o, ao mesmo tempo, como antecessor de Mário Cláudio, cuja obra prenuncia através da ampla exploração da "tensão entre a moderna soberania da relatividade e da incerteza, da pluralidade e da indeterminação no fluxo do espaço-tempo"[18] e da "modernista recriação mitográfica da memória arquetípica"[19]. A atração e a influência que o biografado exerce sobre o biógrafo, que reconhece, no seu herói, um verdadeiro "padrão de afinidades electivas"[20], torna-se ainda mais intensa e douradoura no contexto das estratégias de ficcionalização e veridicção.

---

9 Mário Cláudio, Prefácio a *Os sonetos italianos de Tiago Veiga*, Porto, ASA Editores, 2005., p. 9.

10 *Ibid.*, p. 10.

11 Mário Cláudio, Introdução a *Tiago Veiga - uma biografia*, p. 11.

12 Mário Cláudio, *Tiago Veiga - uma biografia*, p. 219.

13 Mário Cláudio, Introdução a *Tiago Veiga - uma biografia*, p. 13.

14 Mário Cláudio, Prefácio a *Os sonetos italianos de Tiago Veiga*, p. 9.

15 José Carlos Seabra Pereira, Prefácio a Mário Cláudio, *Do Espelho de Vénus de Tiago Veiga*, Lisboa, Arcádia, 2010, p. 25.

16 *Ibid.*

17 *Ibid.*

18 *Ibid.*, p. 25

19 *Ibid.*

20 *Ibid.*, p. 33

As estratégias de veridicção

Não obstante a fascinante e intrigante vida do "nosso homem"[21], o que mais interessa aqui são o desdobramento e o apagamento implícitos no complexo processo de veridicção. O estatuto heteronímico de Tiago Veiga fundamenta-se no cumprimento dos três fatores que, na opinião de Carlos Reis, condicionam qualquer criação heteronímica. Tanto a primeira, como a terceira condição são, neste caso, as marcas mais evidentes e compreensíveis da heterónimia. A primeira, que exige a determinação de um nome diferente do nome do autor ortónimo (o verdadeiro autor das obras), um nome que aponte "para uma outra identidade"[22], encontra a sua óbvia resposta no nome de Tiago Veiga. A terceira, que é, geralmente, a mais problemática e que pressupõe, segundo Carlos Reis, "a configuração de uma especificidade discursiva traduzida em dominantes estilísticas precisas"[23], ou seja, um estilo literário diferente do estilo do autor ortónimo, torna-se visível ao percorrer os poemas pictóricos, repletos de verva erótica e italianismos do heterónimo. Tiago Veiga é, sem dúvida, "o mestre que veio ao encontro de Mário Cláudio"[24], mas a sua obra apenas antecipa, e não condiciona, de ponto de vista estilístico, a obra do seu "aprendiz". O verdadeiro e mais importante desdobramento produz-se, neste caso, ao segundo nível da criação heteronímica, ou seja, o da "autonomização (em relação ao ortónimo e a outros possíveis heterónimos) [...] no plano biográfico e ideológico-cultural"[25]. Através da sua extensa "biografia autorizada"[26] (ou seja, escrita pelo desejo do biografado), o autor fictício adquire uma independência que, associada à sua admirável completude humana, torna Tiago Veiga no heterónimo mais intrigante da literatura portuguesa.

O próprio conceito de "biografia", definido pelo autor, atesta a existência de novos instrumentos, mais incisivos, que ajudam a operar o

---

[21] Mário Cláudio, *Tiago Veiga - uma biografia*, p. 487.

[22] Carlos Reis, *Estudos Queirosianos: Ensaios sobre Eça de Queirós e a sua obra*, Lisboa, Editorial Presença, 1999, p. 154.

[23] *Ibid.*

[24] José Carlos Seabra Pereira, *op.cit.*, p. 34.

[25] Carlos Reis, *op.cit.*, p. 154.

[26] Mário Cláudio, Introdução a *Tiago Veiga - uma biografia*, p. 11.

distanciamento e o fingimento associados ao processo heteronímico. Por um lado, o género biográfico confere ao real autor as prerrogativas da objetividade e da veridicidade. Mário Cláudio põe em prática estes conceitos através da invocação de figuras reais (geralmente grandes personalidades literárias que são, ao mesmo tempo, grandes admiradores da obra do biografado), das várias referências a dados guardados em cartórios[27] ou aos testemunhos de conhecidos, da existência de epistolário (Mário Cláudio apresenta ainda, no fim da biografia, fac-símiles de algumas cartas de Tiago Veiga), da genealogia de Tiago Veiga, apresentada nas últimas páginas da biografia, ou das várias reproduções de fotografias e pinturas que nos mostram o herói enquanto jovem, adulto e idoso. Por outro lado, o próprio género biográfico, assim como Mário Cláudio o concebe, afirma-se como espaço eleito para o tenso diálogo que se tece entre os conceitos de objetividade e subjetividade. Embora a biografia (pela qual, aliás, o autor mostra uma certa preferência) convencional seja geralmente o resultado de histórias reais e verificáveis, ou seja, algo "meramente factual"[28], para o criador de Tiago Veiga "todas as biografias são ficção"[29], dado que "todos os romances têm biografias dentro de si"[30]. Segundo a definição que Mário Cláudio lha atribui, a biografia surge como "processo metodológico de inventar um interior de uma vida"[31], acabando esta obra por "ser muito mais verdadeira do que aquela que se cinge aos factos"[32]. Logo na introdução do livro, o autor ortónimo denuncia a "hipocrisia que consiste em fingir que narrativas de natureza biográfica podem aspirar ao rigor da análise, e à neutralidade na exposição, que as revele tão verificáveis como as leis de

---

[27] Logo na introdução, Mário Cláudio avisa que "não faltará quem negue ao biografado de que nos ocupamos nas páginas a seguir a mera realidade biológica", embora seja ela "facilmente confirmável em várias conservatórias do registo Civil, ou mediante o credível testemunho de um punhado de cidadãos, sobrevivente ainda, que com ele contactou, ou conviveu" (Mário Cláudio, Introdução a *Tiago Veiga - uma biografia*, p. 11.)

[28] Mário Cláudio, «Sou incapaz de desinventar completamente uma vida», entrevista de Rui Lagartinho, in *Público/ Ípsilon*, 2010, URL: http://ipsilon.publico.pt/livros/entrevista.aspx?id=288369, consultado a 2 de junho de 2020.

[29] *Ibid.*

[30] *Ibid.*

[31] *Ibid.*

[32] *Ibid.*

Mendel, ou a relação entre carga e descarga eléctricas"[33], anunciando assim "uma obra tocada pela imaginação de quem assumisse a tarefa"[34], uma escrita concebida fora dos rigores da "impossível objectividade"[35] que se pretende alcançar em tais projetos. O próprio Tiago Veiga mostra-se consciente de que "cada biógrafo inventa o seu biografado"[36], servindo-se da própria fantasia para "preencher as lacunas"[37]. A planeada falta de objetividade atinge dimensões paroxísticas na sobreposição das duas vidas que acabam por se confundir. Se, no início do livro, Cláudio confessa que a longa solidão do biografado é "a intervalos confundida com a nossa"[38], nas últimas páginas da biografia o autor conclui que "não era porém Tiago Veiga quem ali progredia a custo, mas eu próprio, em busca de uma sílaba, de uma palavra, de uma linha, de um livro como este que os vermes hão-de-comer"[39]. Através da sua personagem, o autor inscreve-se numa incessante busca de identidade, do seu "próprio rosto"[40], transformando assim o apagamento e o desdobramento pessoanos, com a abstração e auto-mutilação implícitas, num repetitivo processo de sobreposição. "Desinventar", como Fernando Pessoa o fez, seria, para Mário Cláudio, esquematizar e "esterilizar a vida de Tiago Veiga"[41] que, visto pelo seu criador, "não é um heterónimo"[42], mas sim "uma figura de carne e osso"[43]. O apagamento realiza-se assim não através de uma des-realização completa, mas, pelo contrário, através de uma realização, uma concretização total, através de uma penetração absoluta da vida. E o que mais contribui para a edificação desta realidade e para a consolidação do

---

[33] Mário Cláudio, Introdução a *Tiago Veiga - uma biografia*, p. 12.

[34] *Ibid.*

[35] *Ibid.*

[36] Mário Cláudio, *Tiago Veiga - uma biografia*, p. 650.

[37] *Ibid.*

[38] *Ibid.*, p. 18.

[39] *Ibid.*, p. 708.

[40] Mário Cláudio in Laura Castro, (Coord. e recolha de textos), *Mário Cláudio. 30 Anos de Trabalho literário (1969-1999)*, Porto, Fundação Eng.º António de Almeida, Livraria Modo de Ler, 1999, p. 17.

[41] Mário Cláudio, «Sou incapaz de desinventar completamente uma vida».

[42] *Ibid.*

[43] *Ibid.*

efeito de verdade é, além dos já mencionados recursos ficcionais, o conjunto fotográfico que fornece o testemunho da realidade descrita, questionando, ao mesmo tempo, mais uma vez, os conceitos de objetividade e subjetividade, de presença e ausência.

O "império da imagem"

O novo processo heteronímico delineado por Mário Cláudio impressiona não só pela perfeição do desdobramento e do lúdico fingimento geralmente atribuídos a tal criação literária, mas também, segundo Miguel Real, pela inédita conquista de dois novos impérios: o "império da imagem"[44] e o "império das relações sociais"[45]. De ponto de vista das relações sociais, o heterónimo claudiano mostra certas afinidades com Fradique Mendes, mas, através dos seus mecanismos visuais, ele se nos mostra excecionalmente novo. Se, na biografia de Tiago Veiga, a fotografia desempenha o seu papel primário, fundamental, aquele de "ratificar aquilo que representa"[46] , de atestar uma realidade, é também verdade que ela é capaz de manipular e relativizar a existência palpável que se torna, neste contexto, extremamente vulnerável. Primeiro, ao tentarmos compreender os mecanismos da arte fotográfica, ficamos logo a saber que "mesmo na sua função de reproduzir mecanicamente a realidade, a fotografia mostra-se incapaz de funcionar independentemente da interferência humana e da subjetividade"[47]. Ou seja, a imagem fotográfica, explica Boris Kossoy, "é sempre construída por mais 'documental' que seja seu conteúdo"[48]. Com a fotografia, continua o fotógrafo e historiador brasileiro, "construímos realidades não apenas no plano político e ideológico, mas a partir da ideologia do próprio sistema de representação visual sobre o qual se apoia

44 Miguel Real, *op.cit.*, p. 10.

45 *Ibid.*

46 Roland Barthes, *A câmara clara: nota sobre a fotografia*, tradução de Manuela Torres, Lisboa, Edições 70, 2006, pp. 95-96.

47 Mayra Rodrigues Gomes, *Jornalismo e ciências da linguagem*, São Paulo, Hacker Editores, 2000, p. 89.

48 Boris Kossoy, *O paradigma da fotografia*, URL: http://boriskossoy.com/wp-content/uploads/2014/11/paradigma_pt.pdf, consultado a 2 de junho de 2020, p. 2.

tradicionalmente a fotografia"[49]. Por isso "o componente ficcional é [...] inerente à natureza da fotografia na medida em que é constituinte do próprio processo de criação do fotógrafo"[50] perseguido pelo incessante desejo de „captar e interpretar a vida"[51] e de gerar, assim, várias realidades. A fotografia como índice da realidade, como autoridade, como suporte de informação, como armazém de conhecimento e história, como preservação e controle da memória e do passado, acaba por ser engolida por um monstruoso mecanismo de produção simultânea de novas realidades ou ficções. O principal recurso da construção de realidade vira assim o principal elemento facilitador de um novo debate sobre a verdade. Em vez de exemplificarem e argumentarem a existência factual, as fotografias do biografado e dos seus conhecidos suspendem o conceito de uma realidade única para gerar várias realidades, relativizando e manipulando, mais uma vez, as noções de verdade e ficção. Fazendo referência, através das imagens, a personagens reais, o autor destabiliza ainda mais o mundo objetivo, construindo uma realidade alternativa extremamente complexa. Vista de outra forma a fotografia pode evocar, pelo contrário, não simultâneas presenças, mas sim uma ausência que se constrói como resultado da vontade de "possuir o mundo na forma de imagens"[52], o que leva a uma re-experimentação da irrealidade e do "caráter distante do real"[53]. A permanente oscilação entre a presença e a ausência acompanham perfeitamente a relação que a heteronímia estabelece entre os processos opostos, mas quase sempre simultâneos, de apagamento e desdobramento autoral.

Neste universo ficcional feito de prolíferas incongruências, a invenção e a desinvenção do autor e o seu encenado e elaborado desaparecimento são mais do que simples estratégias de distanciamento: são pedaços de um espelho que reproduz a alma e a imaginação hiperbólica de alguém que, tal como Fernando Pessoa, nunca deixou de sonhar "todos os sonhos do mundo"[54].

---

49 *Ibid.*

50 *Ibid.*, p. 4.

51 *Ibid.*, p. 2.

52 Susan Sontag, *Sobre fotografia*, tradução de Rubens Figueiredo, São Paulo, Companhia das Letras, 2004, p. 180.

53 *Ibid.*

54 Fernando Pessoa, *Poesia dos Outros Eus*, Círculo de Leitores, Lisboa, 2007, p. 340.

Referências

Barthes, Roland, *A câmara clara: nota sobre a fotografia*, tradução de Manuela Torres, Lisboa, Edições 70, 2006.

Cláudio, Mário, *Do Espelho de Vénus de Tiago Veiga,* Lisboa, Arcádia, 2010.

Cláudio, Mário, *Os sonetos italianos de Tiago Veiga*, Porto, ASA Editores, 2005.

Cláudio, Mário, «Sou incapaz de desinventar completamente uma vida», entrevista de Rui Lagartinho, in *Público/Ípsilon*, 2010, URL: http://ipsilon.publico.pt/ livros/ entrevista.aspx?id=288369, acedido a 2 de junho de 2020.

Cláudio, Mário, *Tiago Veiga – Uma Biografia*, Alfragide, D. Quixote, 2011.

Kossoy, Boris, *O paradigma da fotografia*, URL: http://boriskossoy.com/wp-content/ uploads/ 2014/11/paradigma_pt.pdf, acedido a 2 de junho de 2020.

Morais Monteiro, Maria da Assunção, *Da heteronímia em Eça de Queirós e Fernando Pessoa à alteronímia em Miguel Torga*, Vila Real, UTAD, 2003.

Pessoa, Fernando, *Poesia dos Outros Eus*, Círculo de Leitores, Lisboa, 2007.

Real, Miguel, «Nova Teoria da Heteronímia», in *JL*, no. 1062, 15 a 28 jun, 2011.

Reis, Carlos, *Estudos Queirosianos: Ensaios sobre Eça de Queirós e a sua obra*, Lisboa, Editorial Presença, 1999.

Rodrigues Gomes, Mayra, *Jornalismo e ciências da linguagem*, São Paulo, Hacker Editores, 2000.

Sontag, Susan, *Sobre fotografia*, tradução de Rubens Figueiredo, São Paulo, Companhia das Letras, 2004.

Vieira, José, «Um Tiago Veiga Líquido», in *Revista do CESP*, Belo Horizonte, v. 38, no. 59, 2018, pp. 105-119.

ROMANIA CONTEXTA II

Il presente volume raccoglie i contributi di letteratura presentati alla seconda edizione del convegno internazionale *Romania contexta*, svoltosi a Cluj-Napoca, nell'ottobre 2019, con l'ampia partecipazione di insigni studiosi provenienti da varie Università europee e romene, che hanno dato testimonianza della propria competenza nell'ambito della analisi e della critica letteraria e condiviso con entusiasmo i risultati delle loro ricerche.

Il tema prescelto e le sue varie angolature hanno concesso una notevole diversificazione delle riflessioni sulle molteplici forme e tipologie di cancellazioni, di perdite e di dimenticanze nella letteratura, e, al contempo, sul contrario di tale fenomeno, vale a dire su una possibile rinascita di elementi sepolti, sulla riutilizzazione e rivisitazione di un modello caduto in disuso e perfino sulla scoperta di modelli ulteriori. In generale, una così ampia messe di percorsi di grande valore scientifico dimostra l'importanza del tema da noi stabilito e consente di accedere alle differenti proposte che ne esplorano la pertinenza e la affermano come necessaria nella nostra epoca.



ISBN: 978-606-37-0997-5
ISBN: 978-606-37-0995-1